

Vasile Varga Eleonora Costescu

Andrescu

Editura Meridiane București, 1978

Autorii țin să mulțumească pe această cale tuturor acelor care, cu bunăvoință și osteneală} au contribuit la realizarea acestei lucrări.

I în mod deosebit aducem mulțumirile noastre criticului și istoricului de artă Radu Bogdan, la a cărui sugestie Editura Meridiane ne-a încredințat sarcina realizării acestui studiu asupra operei lui Andreescu3 privită în special din unghiul analizei tehnicii și măiestriei artistice.

1.

AUTOPORTRET

Prefață

9

Am dori să prevenim cititorul asupra modului cum a fost scrisă această carte. Ea nu urmărește să fie o monografie a vieții și operei lui Andreescu. O asemenea amplă monografie, concepută în mai multe volume, a început a fi publicată acum câțiva ani, și ea este opera capitală a celui mai de seamă exeget actual al picturii lui Andreescu, Radu Bogdan1. Aplecându-ne asupra creației andreesciene, scopul nostru a fost numai acela de a surprinde unul din aspectele cele mai în măsură să suscite interesul unui pictor: cel al mijloacelor formale puse în lucru, încă de la primele sale tablouri, de tânărul profesor de desen și caligrafie iarna de la Buzău. În lipsa unor confesiuni de ordin profesional care, din nefericire, nu ne-au parvenit, această investigație nu ne-a fost cu puțință decât apropiindu-ne atent de operă.

Din multitudinea de posibilități pe care le avem la dispoziție în vederea scrierii acestei cărți, nu ne-am oprit, așadar, la datele cu caracter biografic, decât în capitolul Cronologie și concordanțe, și aceasta numai în măsura în care am crezut că ar lumina, într-un fel sau altul, situarea lui Andreescu în pictura epocii sale. Din motive asupra cărora vom reveni, nu am dorit nici să intrăm în problema, deosebit de

ispititoare, cu nenumărate și profunde implicații, prin care s-ar putea urmări, în totalitatea lor, componentele unei opere de artă. Spunând aceasta ne referim, evident, la caracterul pluriconstituțional al operei de artă. Acest caracter pluriconstituțional constă pentru noi în aceea că sub înfățișarea specificității oricărui gen de artă ni se dezvăluie ceva din natura celorlalte genuri de artă.

Ființa organică a picturii, de pildă, nu s-ar putea edifica fără a împrumuta ceva din elementele semantice de expresie ale arhitecturii, ale poeziei, ale muzicii, ale sculpturii și așa mai departe. Și oricare din acestea nu ar avea decât o ființă trunchiată fără contribuția tuturor celorlalte, inclusiv a picturii. Ordinea în care precumpănesc în importanță unele sau altele dă loc la o diversitate înfinată de întruchipări. O pictură de Rembrandt, de exemplu, model pentru ceea ce am putea numi «pictură-pictură», include în chip armonios, în subsidiarul expresivității ei, elemente de arhitectură, de poezie, de literatură, de sculptură și mai ales de muzică (a culorilor, a liniilor, a formei) etc. Prin aceasta ea este incomparabil mai completă decât o operă în care una sau mai multe din aceste elemente constitutive ale unei expresii totale lipsesc sau sunt deplin realizate.

Așa cum în domeniul culorii, fiecare din cele șase culori de bază este cuprinsă în modalitățile calitative ale celorlalte și cuprinde, la rândul ei, modalitatea calitativă care îi este proprie, culorile aparfmând celorlalte cinci game, tot astfel pictura, ca modalitate expresivă specifică, cuprinde în sânul ei, în categorii subiacente, pe toate celelalte «arte-surori», dar ca «tonică» – pentru a vorbi în termeni muzicali – ea este înainte de toate – sau ar trebui să fie astfel – «pictură-pictură». Echilibrul dintre aceste facultăți dă o artă «obiectivă», «clasică», în timp ce preponderența uneia – sau unora – dintre ele exprimă diverse modalități ale subiectivității. Absența uneia – sau unora – dintre ele poate semnifica o carență, în caz că nu rezultă din coerența unei opțiuni pentru un stil, voit astfel. În acest caz, oricare din elementele constitutive ale unei expresii totale poate absorbi în chip hiperbolic pe una sau chiar pe toate celelalte. De fapt, însă, într-o operă majoră, nu e vorba niciodată de o absorbție în adevăratul înțeles al cuvântului, ci numai de o ierarhizare, mai mult sau mai puțin categorică, a ordinii importanței lor. Este una din cauzele infinitei varietăți a formulelor stilistice, de care am mai amintit. Indiferent de această ordine, în opera de artă natura fiecărei discipline artistice se bucură de aportul concentric al resurselor

de limbaj ale celorlalte arte. Printr-o dialectică ascunsă însă, expresia finală este cu atât mai complexă, cu cât ea se realizează, în mod precumpănitor, în termenii genului ei specific.

În desfășurarea prezentării noastre nu ne-am gândit să urmărim în mod sistematic felul cum se înfățișează componentele constitutive ale picturii lui Andreescu. Aceasta pentru mai multe motive. Mai întâi pentru că o asemenea problemă ar fi implicat un cadru de dezvoltare mai larg decât acela pe care îl avem la dispoziție. În al doilea rând, pentru că ar fi însemnat situarea noastră pe o poziție teoretică principial estetică pentru care nu ne simțeam suficient de chemați și nici deosebit de interesați. Am preferat să ne apropiem de pictura lui Andreescu din alt unghi; un unghi care, față de prima alternativă, reпрезintă numai în aparență polul ei opus-Ne vom ocupa, așadar, de pictura lui Andreescu sub aspectul nu de tangență cu celelalte genuri de artă, ci al specificității expresiei ei dITUeconfundat.

Dar chiar în cadrul acesta mai restrâns al expresiei picturii lui Andreescu, considerată quasi-exclusiv din punctul de vedere al picturii, preocupările noastre vor gravita cu precădere în jurul problemelor de culoare, aceasta fiind, după părerea noastră, elementul sintactic de bază al limbajului plastic andreescian.

O serie de alte elemente ale acestui limbaj: ecleraj, materie, formă, spațiu, vor fi considerate, în cazul lui Andreescu, în funcție de culoare, drept expresii ale diverselor ipostaze ale acesteia. Această limitare deliberată la un singur aspect care, în mintea noastră, reprezintă un fel de motiv-cheie, va cunoaște o singură derogare, în sensul unei incursiuni într-un domeniu străin picturii, în accepție literală, și anume în cel al muzicii. Contradicția este însă numai în termeni, deoarece constituția muzicală a culorii în pictura lui Andreescu este o componentă de bază a cromatismului său.

Nu tot atât de organic ca muzica se integrează literatura în natura specifică a picturii lui Andreescu. Aici ar trebui însă amintită distincția pe care Croce – urmat de Lionello Venturi – o stabilește între «literatură» și «poezie», distincție «fondată nu pe caracterele lor extrinsece (versurile, proza), ci pe valoarea lor intrinsecă, poezia având un caracter universal, etern, în timp ce literatura provoacă numai un interes relativ... pentru civilizația căreia îi aparține. Poezia este o sinteză a individualului cu universalul, a finitului cu infinitul; literatura este individuală și finită. Și pentru că este relativă, individuală și finită,

literatura are funcție de instituție în fața libertății poetice, care e proprie geniului» 2. Din capitolele ce vor urma sperăm să devină clare motivele ce ne îndeamnă să socotim pictura lui Andreescu incomparabil mai aproape de «poezie» decât de «literatură». Deși în mod teoretic se admite fără dificultate acest lucru, credem necesar să mai zăbovim puțin asupra acestui punct.

Deși latura literar-inteligibilă a unei opere de artă nu este nici ea de neglijat, totuși ea este departe de a fi cea mai importantă, în condițiile realizării unei opere plastice reprezentative, ea nu poate fi, așa cum am menționat mai înainte, decât unul din elementele secundare, subiacente, ale picturii. Ni se pare că greșesc profund cei a căror înțelegere a picturii se sprijină în principal pe latura figural-reprezentatională a picturii, pe «anecdota-literară, pe ceea ce tabloul pare să înfățișeze la modul cel mai exterior. Cine caută în pictură numai o lume de forme recognoscibile, a căror articulare să constituie un ansamblu inteligibil după aceleași criterii pe care experiența zilnică i le pune la îndemână, cine consideră pictura numai ca un mijloc de «redare» a unor conținuturi ce ar putea fi traduse tot atât de bine și prin alte mijloace, pornind de la ideea că numai f «semnele», prin care fiecare gen se constituie, ar fi altele, acela își amputează singur posibilitatea de a accede la zonele specifice de înțelegere ale artei.

În contrast cu «literatura» – în sens crocian – muzica, iar dintre artele plastice, în special pictura, își are motivația în niște zone ale interiorității umane informulabile numai prin intermediul cuvântului. În cazul picturii, ca și în muzică, sunt mijloace plastice, sistemul de «semne», prin care «informulabilul» prin cuvânt devine expresie de artă? Materialele (suportul, culorile de diferite naturi), de care artistul dispune – nu sâffî-mmî (Tpr m ele însele; ele nu reprezintă decât instrumentele, portativele ce vor fi completate, receptaculul ce urmează să primească și să păstreze amprenta acțiunii «iradiante» a mesajului artistului. Tot astfel și semnele convenționale constituind limbajul plastic propriu-zis – figurativ sau nefigurativ – nu au decât o valoare relativă, ca și acțiunea artistică ce ordonează acele «semne» potrivit unui cod mai mult sau mai puțin personal, în vederea alcătuirii unui «stil», care, pentru mulți constituie scopul suprem al eforturilor artistului. Culoarea însăși, elementul plastic cu sfera, poate, cea mai largă de «iradiere», are și ea un stadiu convențional, obiectiv, de expresie. Numai dincolo de acest stadiu se întinde acel domeniu, mai puțin susceptibil de a fi formulat prin

cuvinte, al artei adevărate. La nivelul unei asemenea acțiuni mai subtile, de metamorfoză, ce scapă controlului voinței nu numai al privitorului, ci chiar al artistului însuși, începe acțiunea artei în cuprinsul sensibilității, al intuitivității și al imaginației noastre, într-un cuvânt, al interiorității noastre creatoare.

Iată de ce rațiunea unui tablou nu trebuie căutată la nivelul configurației exterioare a subiectului, ci în mesajele complexe ale interpretării pe care artiștii o dau unor teme sau motive în ele însele puțin semnificative. Ea este substanța care însuflețește și dă realitate artistică personală acestor subiecte, și nu urzeala de pretexte, aceleași aproape dintotdeauna. Ceea ce diferențiază

— Un artist de altul – deși ambii pot avea aparent aceeași atitudine (în raport cu realitatea și pot folosi același sistem de «semne» – e tocmai originalitatea manifestării sensibilității sale subiective. Desigur că această originalitate ne apare cu atât mai evidentă cu cât configurările exterioare ale unor teme sau subiecte sunt mai explicit inedite. Dar originalitatea, ca în cazul lui Andreescu, ni se poate înfățișa și în forme aparent mai puțin izbitoare, în modalități mai puțin deosebite de alte altora, și totuși aceste modalități să fie purtătoare ale unor încărcături de conținuturi radical diferite.

Despre un «conținut» al sensibilității se poate vorbi nu numai în raport cu artistul creator, ci și cu privitorul – cu fiecare dintre privitorii – operei de artă. Chiar în cazul când viziunea și concepția despre artă ale unor asemenea privitori consună mai mult sau mai puțin cu cele ale artistului, opera acestuia va fi totuși receptată diferit de fiecare dintre ei, datorită tocmai celui coeficient de subiectivitate la care ne-am referit. Și aceasta chiar înăuntrul sistemului de convenții ale aceleiași perioade istorice. La aproape o sută de ani de la moartea lui Andreescu, actualul privitor se află într-o situație privilegiată față de contemporanii artistului, dar în același timp nu mai puțin periculoasă în judecarea «modernității» creației sale. Privitorul de azi poate cuprinde dintr-o privire, aproape fără greș, atât arta de dinainte de Andreescu, cât și pe cea care i-a urmat. În acest caz, judecata lui în legătură cu efortul pe care pictorul a trebuit să-i facă pentru a înțelege momentul artistic în care se află, poate fi ușor eronată. S-ar putea prea bine ca Andreescu să nu fi sesizat sensul deplin al evoluției artei din vremea lui, și de aceea să nu se fi angajat cu totul în direcția noilor domenii de investigație ale picturii de avangardă de atunci. Dar chiar dacă ar fi avut limpede

conștiința desfășurării în timp a acelei avangarde (impresionismul) și a consecințelor ei ulterioare asupra artei, încă nu ar fi o dovadă că el și putea să facă altfel decât a făcut; și aceasta pentru bunul motiv că y 9 „<? 'n' J”° – ci a o, J al c'i? – Q J'r „— 1 SS\Q e/

nu-i suficient să ai doar o conștiință clară asupra unui lucru pentru a fi în stare să-i înfăptuiești: între acesta și sensibilitatea artistului trebuie să fie un acord. În ciuda numeroaselor trăsături care-l leagă de pictorii impresioniști, făcându-l părtaș, pe plan european, al aceluiași moment artistic, la Andreescu tocmai «conținutul» sensibilității era altul decât cel al pictorilor impresioniști. Altul, dar numai prejos, așa cum ne vom strădui să arătăm în paginile următoare.

Limitându-ne în mod deliberat câmpul de cercetare al vastei problematice în legătură cu pictura lui Andreescu la cele două aspecte amintite (specificitatea limbajului său plastic și «conținutul») sensibilității sale), nu ne facem iluzia că încercarea noastră ar putea fi altceva decât «un punct de vedere personal», și, ca atare, susceptibil de a fi nu numai completat, dar și amendat sau combătut. Credem însă că orice punct de vedere poate deveni util dacă posedă virtutea de a da de gândit. Dacă ici-colo vom avea norocul ca părerile exprimate aici să stimuleze gândirea cititorului în legătură cu pictura lui Andreescu, inevitabilele omisiuni sau erori, decurgând din faptul că ne-am depărtat de terenul sigur al «datelor despre viață și operă», vor putea fi într-o oarecare măsură, sperăm, răscumpărate. În acest caz, stimularea gândirii cititorului va constitui, de fapt, adevărata substanță a acestei cărți.

I. Andreescu și pictura vremii sale

GRIGORESCU

În 1873, anul primului tablou datat datorat lui Andreescu, panorama picturii românești era foarte săracă încă – exceptându-l pe Grigorescu – în personalități artistice care să se distingă în chip mai marcant, sau care măcar să aplice într-un mod mai personal experiența plastică tradițională a Occidentului. Biografiile lui Andreescu sunt de acord în a pune pe seama expoziției «Amicilor bellelor arte» din acel an șocul care i-a revelat pictorului, asemenea unui «tufiș arzător», vocația sa artistică. Dar încă înainte de acest eveniment, Andreescu se înscrisese la Școala de arte frumoase din București, pregătindu-se a deveni profesor de desen și caligrafie, dar făcând probabil și studii de pictură 3. Aceasta ar fi o dovadă că interesul său pentru sfera

lucrurilor în legătură cu arta se manifestase anterior-expzțteii-ii 1873, care n-ar fi reprezentat, așadar, pentru eăctccât ceea ce Balzac a numit «l'occasion du genie». Faptul de a nu fi lăsat să-i scape prilejul de-a vizita această expoziție (venind probabil de la Buzău la București anume pentru asta), ar fi încă un indiciu că la acea dată practica picturii începuse deja a-i pune probleme, al căror răspuns îl aștepta din cercetarea directă a pânzelor expuse.

Este posibil astfel ca unele lucrări stângace, de un interes mai mult documentar, cum ar fi *Nud de bărbat* (bust), *Albăstrele în pahar* sau *Băiat în picioare* de la Muzeul de artă al Republicii, toate nedatate, să fi fost realizate înainte de vizitarea expoziției «Amicilor bellelor arte». Dar chiar din această fază preistorică a artei sale, Andreescu se dovedește 6

...PIAȚA LA BUZĂU

animat de un spirit modern în ceea ce privește interpretarea artistică și, oricât de rudimentare, asemenea lucrări cuprind în germene caracterele de bază ale picturii sale de mai târziu. În contrast cu predecesorii săi – exceptându-l din nou pe Grigorescu – ele sunt încă de pe acum de un realism modern, situat undeva în spațiul interpretativ al picturii de după Courbet sau al celei de după școala de la Barbizon.

Considerăm lipsit de importanță faptul că Andreescu ar fi pictat unele din lucrările sale din această perioadă având sau nu «îndărătul gândului său» – expresia aparține lui G. Oprescu – acțiunea sugestivă a exemplului lui Grigorescu, ale cărui opere își făcuseră nu de mult apariția în câmpul vizual al publicului bucureștean. Dar dacă exemplul a pornit nu de la un reprezentant local al academismului, ci de la întemeietorul școlii moderne de pictură românească, înseamnă că viziunea acestuia îi aparținea și lui, consunând cu aspirațiile pe care le avea și Andreescu încă dinainte-de-a se fi întâlnit cu arta ilustrului său înaintaș.

Ni se pare important să subliniem încă de la începutul cercetării noastre această trăsătură ce ni-se pare a fi tiparul originalității cu care pictorul venise pe lume, în măsură să pe Jurnalizeze, credem, criterii indispensabile înțelegerii modernității native a simțirii andreesciene, și să ne indice matricea viziunii sale originare din care va ieși-întfeaga-sa operă de mai târziu. Prin aceasta, Andreescu se înserează îninod firesc în lumea modernă, structurile acesteia

consolidându-se puternic la noi în acea vreme, odată cu acțiunea înnoitoare întreprinsă de o seamă de figuri importante, între care – în ceea ce privește pictura – și Grigorescu. Reacția publicului de atunci la pictura lui Grigorescu, ca și la cea a lui Andreescu, ni se pare de o promptitudine remarcabilă. Fără să aibă un trecut și o tradiție „îndelungată a picturii de șevalet de factură occidentală, acest public era lipsit însă de prejudecăți, având doar o imensă disponibilitate, care îl făcea apt să **r**e cu **n**o a's că, o. **r**ic e formă de libertate, în direcția noului, a frumosului și a adevărului. El nu suferise astfel de neajunsuri și prejudecăți estetice legate de trecut, care să-i fasoneze felul de a vedea, împiedicându-l, sub crusta unor vechi deprinderi, de-a avea spiritul deschis spre viitor. Acest lucru se va întâmpla abia mai târziu.



pe vremea contestatului și contestatarului Luchian, situație pe care o va deplânge, o generație mai târziu, N. Tonitza în ale sale «Cronici fanteziste neliterare». Dar, în vremea lor, Grigorescu și Andreescu se întâlneau pe o treaptă a receptivității neconstrânsă de rutină și de apăsarea paralizantă a unor prototipuri, care s-ar fi opus acceptării noului în artă.

Pentru a sublinia modernitatea lui Andreescu față nu numai de predecesorii săi, inclusiv Aman, ci chiar de Grigorescu, ne vom opri pentru o clipă la primele tablouri datate. Este vorba de lucrările: *Felii de pepene roșu*, datat 1873, și de *Coacăze*, expus în decembrie 1874. Ambele lucrări sunt văzute prin prisma acelei vechi concepții picturale, existentă încă nu numai la Courbet, dar chiar la Manet sau Degas,

potrivit căreia părțile componente ale tabloului erau destinate spre a pune în valoare un singur element, un personaj principal. Se stabilea o ierarhie, dar prin aceasta se pierdea, firește, expresia de ansamblu. Obiectul principal (în cazul lui Andreescu, pepenele sau coacăzele) reprezentau «plinul», prezența, «eroul»; «fondul», în schimb, trebuia să sugereze «golul», absența, elementul ierarhic secundar, menit a servi numai drept «repoussoir» personajului principal. Și cum să se poată înfăptui mai bine aceasta decât luminându-l intens, iar, pentru a-i sublinia evidența plastică, înconjurându-l cu un «fond» închis?

Calea aceasta arhibătătorită, folosită timp de secole de șiruri nenumărate de pictori, a ispitit un moment și imaginația plastică a lui Andreescu. El va recurge și mai târziu, așa cum vom vedea, la un procedeu similar, rezolvându-l însă la un alt nivel. Astăzi, noi deprinderi ne fac să respingem o asemenea concepție «scenografică», dar pentru acel moment al dezvoltării artistului ea a reprezentat posibilitatea cea mai eficientă și mai la îndemână spre a pune în evidență nu plasticitatea personajului principal – așa cum s-ar putea crede – ci frumusețea lui cromatică. Dacă din punctul de vedere al expresivității polifonice a tabloului am putea ignora aceste «fonduri», ca niște modalități inferioare de organizare orchestrală a ansamblului, în schimb interpretarea cromatică a feliilor de pepene sau a minusculelor boabe de coacăze ne izbesc printr-o modernitate în care regăsim acea identitate genuină și originală a acestei mari personalități artistice.

Nu încape îndoială că ambele tablouri la care ne-am referit mai sus au fost pictate de Andreescu pentru frumusețea cromatică a motivelor principale, iar modul cum el a transpus în termeni plastici acest lucru îl singularizează față nu numai de Aman, dar și de Grigorescu. Sub raportul modernității procedeele cromatice, Aman nici nu poate intra în discuție. Iar pentru Grigorescu nu interpretarea prin culoare a motivului fusese ținta interesului său – ca pentru Andreescu – ci interpretarea prin valori a luminii. În culoarea oricărui obiect, el nu văzuse decât un semn distinctiv de recunoaștere a identității acestuia. Sensibilitatea lui n-a fost niciun moment mișcată la vederea unei culori aflate la punctul maximum de intensitate. De altfel, paleta Grigoresciana 'nici nu era structurată în scopul unui asemenea demers. Pentru feliile de pepene, de pildă, Grigorescu ar fi folosit un roșu diluat până la roz, în timp ce Andreescu percepea, încă de pe

atunci, culoarea în complexitatea ei structurală într-un mod asemănător spiritelor celor mai înaintate ale picturii epocii lui. Prin aceasta el se înrudea mai mult cu un Manet, cu un Pissarro, cu un Sisley, sau cu un Monet, decât cu Grigorescu. Prin modul cum înțelegea forma, ca masă, în funcție de așoare nu de contur, el se afla împreună cu aceștia pe o poziție opusă și față de Courbet.

Cu toate că până azi Grigorescu rămâne pentru mulți cel mai important pictor român de la sfârșitul veacului trecut, și cu toate că nu dorim câtuși de puțin să negăm temeinicia recunoașterii marilor calități artistice și umane ale acestuia și nici rolul său de inițiator al unei noi orientări în pictura românească de șevalet, credem că, prin caracterul obiectiv al creației sale, Andreescu și-a depășit înaintașul. Acest lucru apare cu atât mai evident cu cât comparația se face pe terenul uneia și aceleiași concepții artistice, concepție pe care Andreescu a continuat-o, dar a și aprofundat-o, într-o măsură ce i-a rămas necunoscută maestrului de la Câmpina. Este ușor de constatat că pictura lui Andreescu cuprinde pe cea a lui Grigorescu, dar că varianta inversă este exclusă, deși acesta din urmă a mai trăit vreme îndelungată după moartea tânărului său confrate.

Cu farmecul ei ușor sesizabil, pictura lui Grigorescu exercită un efect imediat asupra unei largi categorii de privitori, aflat pe trepte diferite de înțelegere a naturii intime a operei de artă, în timp ce pictura lui Andreescu, lipsită de acele atribute ce uimesc și deturneză atenția privitorului obișnuit de la problematica specifică a artei plastice, poate să pară fără strălucire, stângace și laborioasă, în orice caz la antipodul calităților celor mai cuceritoare ale operei lui Grigorescu. Cine are în minte, ca model, o pictură alcătuită din folosirea unor tonuri «luminoase și pure», accede mai greu la perceperea potențialului expresiv al culorilor «tulburi», «stinse» și «înăbușite» 4 din pictura lui Andreescu, pe care acesta le-a cultivat nu numai la începutul artei sale, ci de-a lungul întregii sale activități, «luminozitatea» nediferențiată a tonului nefăcând parte din idealurile estetice ale artistului. În fața tablourilor lui Andreescu, privitorul – eliberat de prejudecata unui ideal estetic preconcept, care se interpune între el și operă, blocându-i libertatea percepției – este invitat să vadă în pictură altceva decât acea prestigioasă capacitate pe care a avut-o Grigorescu de a da «viață» formelor pe care le-a creat.

Ecourile picturii lui Grigorescu asupra lui Andreescu –

asemenea celor ale școlii barbizoniste – au fost mai mult de ordin tematic decât de interpretare. În cazul lui Andreescu, ne gândim la acele imagini de târguri, la ulcelele cu flori, sau la *Casă de țară* (colecția Zambaccian), lucrări însă total diferite din punctul de vedere al «conținutului» de cele, similare ca temă, ale lui Grigorescu. Avem în vedere, evident, nu conținutul literar al imaginii, ci substanța plastică a acesteia. Iar această substanță este diferită în felul și în măsura în care omul Grigorescu și omul Andreescu erau diferiți în ceea ce privește «conținutul» sensibilității lor, acel conținut preexistent evenimentului întâlnirii inspiratoare cu natura (său cu viața), pe care artistul îl pune de la sine în opera sa.

Preluând teme ca cele citate mai sus, Andreescu se îndeaj părta – atât în spirit, cât și în viziune –, încă de la Buzău, j de maestrul de la Câmpina, iar această îndepărtare constituie.

tocmai marca autenticității și individualității sale artistice robuste, chiar dacă acest lucru nu a pornit din conștiința clară a necesității separării de un ideal estetic față de care a mărturisit întotdeauna o admirație constantă. Chiar dacă exiltă în opera” lui Andreescu motive instaurate în pictura românească de Grigorescu, substanța – mai perenă și în același timp mai «modernă» – a picturii lui Andreescu este de natură să-i pună pe Grigorescu într-o lumină ușor factice, și aceasta nu pentru că pictura maestrului de la Câmpina ar fi fost în realitate altfel, ci pentru că cea a tânărului său coleg era neobișnuit de «serioasă», apreciere ce n-a întârziat să apară în comentariile mai clarvăzătoare ale exegeților lui.

Nu ne vom opri mai mult, pentru moment, asupra relațiilor dintre pictura lui Andreescu și cea a lui Grigorescu. Mai întâi pentru că tema aceasta, având drept cap de serie paralela notorie făcută în 1889 de Delavrancea 5, n-a încetat de atunci de a fi unul din subiectele predilecte ale cercetătorilor începuturilor școlii românești de pictură. În al doilea rând, pentru că noi înșine vom reveni adesea, pe parcursul paginilor ce urmează, la comparația dintre cei doi artiști, priviți suF” 3 iferâtelânghiuri de vedere.

Constatând, așadar, rolul picturii lui Grigorescu în orientarea artistică a lui Andreescu, precum și autonomia de expresie de care personalitatea acestuia – în cadrul unei viziuni globale asemănătoare – a dat dovadă încă de la începutul activității sale, ar fi poate mai util să ne întrebăm în ce raport se afla tânărul pictor de la Buzău față de

pictura, pe scară mai largă, din vremea lui. Când spunem acest lucru, va trebui să ne referim, în primul rând, la pictura franceză a timpului, deoarece în această epocă – deși n-a rămas insensibilă la unele influențe din afară – arta franceză a fost aceea care, asimilând aceste influențe, concentrând eforturi și inspirații complexe devenise aria în smui căreia s-au concretizat, din punct de vedere artistic și teoretic, aproape toate ideile de perspectivă ale epocii. Vrând-nevrând vom fi, așadar, obligați să luăm termeni de comparație clari și reprezentativi din arta franceză, deși preocupări și căutări similare – am zice, o neliniște-sâmlară – (uii fel de pregătire similară mai mult sau mai puțin obscură) – pare să fi existat mai pretutindeni în Europa aceluși timp. Este posibil ca această comuniune germinativă de idei să fi fost unul din rezultatele secundare ale aspirațiilor de libertate răspândite în lume de Revoluția de la 1848, deoarece această nevoie de libertate – în cazul de față, artistică – a fost vehiculată de mulți dintre acei tineri care-și făcuseră studiile cu o generație mai înainte în Franța. Dar nu acest lucru ne preocupă acum. Fapt este că jerenul părea pregătit mai pretutindeni – inclusiv în țara noastră – pentru apariția unei arte, cu multe puncte comune, dintre care mai important ni se pare a fi: interesul pentru natura înconjurătoare, pentru «realitate». Spunând aceasta, primul nume ce se impune ca termen de comparație este cel al lui Courbet.

COURBET

Dacă în privința programului său «realist» și în concepția sa despre formă, Courbet nu pare să fi exercitat o influență prea marcată asupra pictorilor contemporani sau de după el.

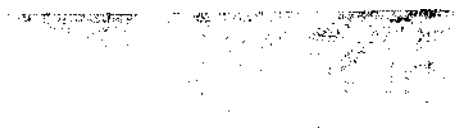
Principala noutate pe care Courbet o aducea în pictura veacului al XIX-lea a fost, așadar, de ordin tehnic, și anume scoaterea gândirii plastice de pe făgașul procedeele empirice și orientarea ei prin exemplul indiscutabilei eficiențe pe care o dovedea arta sa – indiferent de concepția stilistică pe care o promova – în direcția căutării cauzelor determinante ale nenumăratelor «efecte» rezultând din punerea în raport a culorilor, pe baza cunoașterii raționale a legilor matematice interne ce le regizează. În ciuda faptului că și Delacroix a emis unele idei în legătură cu comportarea unor culori în comparație cu altele, acesta a rămas totuși – cu excepția unor schițe de felul «zuavilor», de pildă 8 – la tehnica tradițională a suprapunerilor de straturi de culoare. Față de Delacroix, atât Courbet, cât și Corot – cu care Andreescu are și

alte puncte de contact decât de ordin tehnic, așa cum vom vedea pe parcursul investigării noastre – ajung în unele din lucrările lor la constituirea unor sisteme cromatice fundamentale, coerente și obiective. În această perspectivă trebuie căutate, credem, excepționalele rezultate obținute de Andreescu în pictura sa, rezultate la care, printr-o intuiție excepțională, a ajuns – parțial – încă din epoca începuturilor sale artistice, încă de la Buzău (*Felii de pepene* din col. dr. Liviu Dominic Rațiu, *Fetiță cu găina* și *Ulcică cu flori*, ambele la Galeria națională), Andreescu pare să fi intuit importanța execuției în plină pastă, care presupune sau chiar obligă sesizarea – de-o extremă finețe și acuitate – a structurii universului culorilor, pe care fiecare pictor este chemat să-i traducă în termenii personali ai picturii sale.

În afara unei analogii de concepție în legătură cu «tehnica» picturală, mai putem semnală între Courbet și Andreescu o apropiere, însă prea generală pentru a o socoti semnificativă, anume că amândoi și-au căutat motivația demersului lor artistic înăuntrul datelor constitutive ale «realului!». În reprezentarea acestui Trea T», la Andreescu însă” îiârvom găsi niciodată contururi atât de tăioase – de sorginte academistă – ca acelea pe care le vedem frecvent în opera lui Courbet. La pictorul român nici nu se poate vorbi de «linie», ca entitate stilistică distinctă. Conturul la el este întotdeauna subordonat masei, adică topit în ceea ce într-o terminologie critică mai veche se chema «anvelopă», luând naștere sau dispărând în funcție de articularea formelor în spațiu și în raport cu unghiul de incidență al luminii. Pentru a parafraza schemele wolfliniene, față de viziunea «lineară» a lui Ingres, cea a lui Courbet este «plastică», în timp ce cea a lui Andreescu este esențialmente «picturală», chiar dacă la el această «picturalitate» se desfășoară în limitele unui regim redus de contraste g de umbră-lumină și ale unui cromatism reținut și sever.

Nesocotirea viziunii de ansamblu, prin delimitarea strictă n-a fiecărui element plastic luat individual, a împins pictura

lui Courbet, chiar în momentele sale mai bune, către ceea ce s-ar putea numi imagine-document, relativ departe ca casă la drum





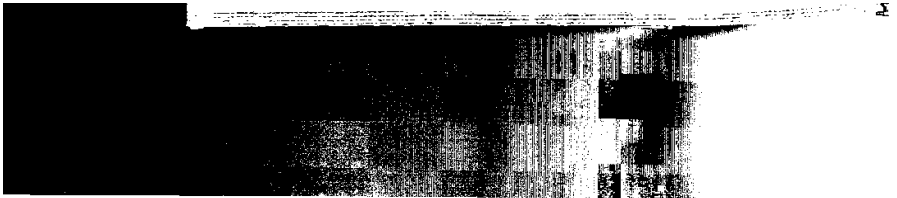
y:



Peștera pe râul

punct de plecare și de sosire de imaginea-artă. Niciodată nu vom întâlni în opera lui Andreescu o atare subordonare, o asemenea disociere a capacității sale raționale de cea afectivă. Imaginea plastică este întotdeauna la Andreescu expresia unei sesizări de ansamblu, ea integrându-se în ritmul mișcării sensibilității sale artistice. Pictând ceea ce «vedea», Andreescu nu încerca să redea realitatea obiectivă pentru a face din ea un «tablou», în conformitate cu o idee preconcepută despre felul cum *trebuie* să arate acesta. La el imaginea se alcătuiadin reacția simțirii sale față de «model», iar nu așa cum a făcut Courbet care picta prea mult «modelul» și prea puțin imaginea sa interioară despre el.

Aceste deosebiri dintre pictura lui Courbet și cea a lui Andreescu rezultă și din modul diferit prin care ei au rezolvat problema reprezentării umbrei și luminii și – decurgând



din aceasta – aceea a interpretării spațiului. Primul urmărește să sublinieze prin lumină și umbră individualitatea fiecărui obiect aflat într-un mediu spațial, în timp ce pentru Andreescu lumina și umbra sunt funcții ale unei dinamici cromatice menite a pune în evidență *unitatea de ansamblu* a imaginii, în contrast cu concepția tradițională a esteticii bazate pe clarobscur – la care se raliază și Courbet – cea modernă, a echivalențelor cromatice – la care a ajuns, parțial și pe cont propriu, și Andreescu – nu reprezintă adâncimea spațială cu prețul spargerii unității bidimensionale a suprafeței tabloului, ci, printr-o magistrală înțelegere a structurii expresive a culorilor-obHne în termenii unei desăvârșite bidimensionalități a expresiei suprafeței, ca și cum spațiul tabloului ar fi adânc și plat în același timp. Vom reveni de mai multe ori asupra acestui aspect din pictura lui Andreescu, care-l situează – așa cum vom vedea – destul de aproape de un Manet. Pentru anumite considerente credem însă că e necesar să ne oprim asupra uneia din problemele de bază ale picturii europene de-a lungul întregului veac al XIX-lea, și anume aceea a peisajului – problemă ce constituie cheia de boltă și a picturii lui Andreescu.

COROT

Pictura europeană din secolul al XIX-lea rămâne marcată de interesul manifestat de unii dintre artiștii ei cei mai reprezentativi pentru peisaj. Niciunul dintre maeștrii din trecut, nici chiar Brueghel bătrânul, nu-și alcătuiseră altfel imaginile peisagistice decât ca pe o îmbinare de elemente sintactice inspirate din natură, văzute însă prin prisma cuceririlor de atelier ale picturii în ulei. La fel procedaseră și marii maeștri ai peisajului olandez, un Hobbema sau un Ruysdael, sau, mai târziu, portrețiștii englezi de figuri în peisaj, care, chiar la sfârșitul secolului al XVIII-lea, continuau să interpreteze peisajul conform cuceririlor de paletă obținute în atelier.

— Cuâoăm – pie-dilecțlĒrsa pentru peisaj TIT – fârnu lai de cuiuactuT7 direct sau indirect – cu pictura engleză, nici chiar Delacroix nu depășise cu mult această fază. Doar începând cu Corot asistăm la ceva ce depășește descoperirea valorii estetice independente a genului peisagistic cu acele implicații de ordin filosofic legate de potențele vitale ale naturii (fie ea natură naturală sau natură mai mult sau mai puțin organizată de către om). Ceea ce apare acum ca nou nu este câtuși de puțin «tema» – ea mai fusese abordată și mai înainte – ci / modul de resimțire a naturii de către artist. Această abordare inedită a

naturii – care se arătase, e drept, și înainte, în unele din peisajele italiene ale lui Velázquez, de pildă, sporadic însă și fără consecințe adânci asupra creației sale – se generalizează în vremea lui Corot. Pentru prima dată, în lungul proces de desfășurare istorică a picturii europene post-renascentiste se stabilește acum o legătură directă între motiv, retină și pânză, fără interpunerea nici unui din elementele care, în condițiile muncii de atelier, veneau să modifice impresiile genuine prilejuite de contactul nemijlocit cu natura.

Corot este acela care ne va ușura înțelegerea sensului în care s-a angajat pictura peisagistică de după el și, în cadrul acesta vast, a valorii originalității operei lui Andreescu. Corot este primul dintre pictorii veacului al XIX-lea care a sesizat



16.
CEPE

funcția expresivă a diferențierii structurii nuanțelor care recompun, din punct de vedere plastic, obiectul. Ne referim nu la acel Corot unanim consacrat, cel al amatorului de artă obișnuit, ci la un Corot mai intim, cel al «schitelor» din Italia, pe care nu dorea să le expună, și al figurilor realizate la bătrânețe, Corotul mult timp «necomercial», înainte de a i se fi descoperit adevărata identitate ⁹. Comparativ nu numai cu pictura tradițională, dar chiar cu aceea a mai tânărului Courbet, și care poate fi socotită drept o condiție pentru apariția picturii impresioniste și a aceleia a lui Andreescu, o mare inovație, sub raport tehnic, a fost această înțelegere a constituției

cromatice a umbrei și a luminii, a cărei premisă se afla numai schițată în pictura lui Corot.

Integrându-se în marele curent al peisagismului european care pornește de la Corot, Andreescu reușește, încă de la începutul activității sale, să găsească o serie de echivalențe cromatice acelor subtile și greu sesizabile diferențieri pe care le descoperă în diferitele grade de umbră și de lumină, inventându-și mijloacele de-a le exprima, mijloace dintre cele mai eficace din câte s-au inventat în această privință în pictura în ulei de până la el. Încă de la Buzău, Andreescu era capabil să exprime spațiul numai prin dotarea unor tente cu acel grad de complexitate și de identitate expresivă care să le facă să aparțină exact locului lor în spațiu, în gradul lor necesar de umbră și lumină, fără a recurge la niciunul din procedeele clasice de integrare a obiectelor numai prin scara de valori a închis-deschisului. Pentru a sugera apropierea sau depărtarea, el nu a apelat aproape niciodată la alterarea tonală a culorilor – făcându-le mai intense sau mai stinse – ci le-a redat cu o intensitate egală, numai prin intermediul raporturilor existente între diferitele structuri cromatice aparținând diferitelor tonalități de culoare, egal luminate.

ȘCOALA DE LA BARBIZON

Un timp îndelungat s-a crezut că impactul lui Andreescu

- ca și cel al lui Grigorescu, de altfel – cu pictura franceză s-a făcut prin intermediul a ceea ce s-a convenit a se numi «Școala de la Barbizon». Așa l-a considerat, până nu de mult, istoriografia de pictură românească – începând cu prefața doctorului Ion Cantacuziono la Catalogul expoziției de artă românească de la Paris 10 – și tot astfel apare el în lucrarea recentă a lui Jean Bouret, *UEcole de Barbizon et le Paysage français an XIXe siècle*, în capitolul: *Les fils de la Lumière* 11. Abia în anii din urmă, Radu Bogdan, în primul volum apărut din proiectata sa lucrare monumentală în mai multe volume consacrată lui Andreescu, fixează pentru prima dată în mod mai nuanțat locul acestuia în cadrul picturii franceze din a doua jumătate a veacului trecut.

Deși nu i se poate nega așa-zisei «Școli de la Barbizon» o fizionomie relativ distinctă, ea se caracterizează prin trăsături destul

de generale și, ca atare, greu reductibile la o singură formulă a viziunii plastice. Pe planul căutărilor strict picturale, de la Corot la Rousseau sau Millet, sau de la Díaz de la Pena la Daubigny, există diferențe de netrecut, care îi separă până la a-i opune – în unele privințe – pe unii altora. De asemenea, între oricare dintre acești maeștri și Andreescu există deosebiri fundamentale în ceea ce am putea numi «corpul» ghiveci cu răs vă însuși al picturii. Înțelegem prin aceasta expresia intrinsecă a stratului de materie cromatică ce acoperă pânza, obținută independent de diferitele configurări ale temei sau subiectului.

Raportarea unuia sau altuia dintre pictorii care au fost puși în legătură cu școala de la Barbizon (americani: William Morris Hunt, William P. Babcock, George Inness, Hamilton Wild, Edward Wheelwright sau Wyatt Eaton¹²; elvețienii:

Karl Bodmer, Barthélemy Menn, David Sutter sau Alexandre Calame; belgienii: Cesar și Xavier de Cock, Camille van Camp.

Gustave de Jongh sau Alfred de Knyff¹³; italienii: Serafino de Tivoli și Giovanni Costa; suedezul Carl Frederick Hill; germanul: Max Liebermann; maghiarii: Mihály Munkacsy și László Paál¹⁴; cehul: Antonin Chitussi și românii: Alexandru Djuvara, Nicolae Grigorescu și Ioan Andreescu ¹⁵) este de natură a crea nenumărate confuzii și discuții în contradictoriu atât timp cât nu se va privi problema sub un unghi considerabil mai larg, cel al plein-airismului internațional din veacul al XIX-lea, ce culminează cu impresionismul.

Afilierăa unui artist la o anumită «școală» s-a făcut vreme îndelungată – și pentru marea majoritate a amatorilor de artă continuă să se facă și astăzi – pornindu-se de la subiect, temă sau motiv, în timp ce elementul care situează stilistic opera unui artist îl constituie numai *interpretarea* pe care artistul o așorăcării teme. Din punctul de vedere al temei, este drept, că între unii pictori de la Barbizon și Andreescu există anumite înrudiri. Mulți dintre ei îi ofereau, probabil, pictorului român o sumă de motive familiare lui, atât prin asemănarea cu locul de unde venea și el, cât și prin strălucitorul exemplu dat de înaintașul său, Grigorescu. Și, totuși, cu toată această firească (am zice, inevitabilă) grevare pe care o resimte la început imaginația sa figurativă, se cuvine să observăm că Andreescu n-a adoptat cătuși de puțin viziunea sau concepția plastică nici a maeștrilor de la Barbizon și nici a lui Grigorescu, pictor al luminii, ca și impresionistii, dar prin alte mijloace. Nimic din imaginile de pădure în care o perdeă de copaci face ecran de

contre-jour (de fapt, de clareobscur), ca în pictura lui Rousseau; nici din fluturarea barocă a picturii lui Díaz; și nici din minuția accidentalului, ca la Daubigny. Rămân, însă, ca sursă de inspirație directă – dar nu mai mult – unele din temele preferate de pictorii barbizoniști. Este posibil, astfel, ca tema din *Pădurea de fagi* și cea din *Pădure desfrunzită* să-i fi fost sugerate lui Andreescu de lucrări ca *Pădure în timpul iernii la apus de soare* (New York, Metropolitan Museum of Art) și *Stejarî în pădurea de la Fontainebleau* (Paris, colecția Paul Aubry), ambele de Theodore

Rousseau. Sunt aici toate elementele compoziționale care studiu de nud formează schelăria exterioară a concepției plastice a pictorului francez: nivelul punctului de fugă, distribuirea «personajelor» principale (trunchiurile puternice de copaci din planurile apropiate) și a celor secundare (din planurile din fund).

Interpretarea – factor stilistic decisiv – este însă diferită.

La el nu vom întâlni niciodată gustul lui Rousseau pentru detalii (inventarierea frunzișului întunecat al copacilor profilat pe un cer luminos, de exemplu). De altfel la Andreescu, așa cum vom vedea, lumina este – cu rare și nu prea fericite excepții – egală și atenuată. Nu întâlnim, de asemenea, nici vegetația puternic individualizată de un aspect divers, botanic, din multe din picturile lui Daubigny, nici frunzișul agitat pe un cer de contraste dramatice de nori, ca în unele din pânzele lui Dupré.

Dacă vrem însă să-i găsim lui Andreescu analogii cu unul sau altul dintre barbizoniști, trebuie să ne gândim totuși la Díaz, dar și cu acesta ele sunt parțiale. Ne gândim la «efectele» acelor așchii de lumini pe micro-fațetele unor stânci, sau la opoziția dintre închisul unor accente mate închise (licheni și mușchi) și strălucirea cojii deschise și luminate a unor trunchiuri de copaci, ca în tabloul lui Díaz, *Stânci la Fontainebleau, la Belle Epine* (colecția orașului Fontainebleau). Aceste trăsături apar și în câteva dintre cele mai impresionante lucrări ale lui Andreescu care, însă, în ciuda gradului înalt de realizare, ni se par că nu exprimă totuși valențele înnoitoare ale picturii sale. Este căzui” unor capodopere ca *Pădurea de fagi* sau *Stânci și-mesteceni*. Din fericire, Andreescu nu înclină să facă nici pe departe din aceste mijloace de «efect» un principiu de stil, ca Díaz sau Dupré. În lucrările lui cu adevărat personale – chiar când e vorba, așa cum vom vedea, de o temă împrumutată, ca *la arat* – aceste mijloace melodramatice de exprimare sunt total îndepărtate, viziunea lui decantându-se până la

despuierea imaginii de orice efect retoric. Totuși., chiar în lucrări ca cele citate mai înainte, în care semnalăm o oarecare prezență a efectului bazat pe contraste, prin măsura, eleganța și discreția de care artistul dă dovadă, acest efect stilistic este resorbit și, în orice caz, contracarat de elevația interpretării.

Distinct ne apare Andreescu și față de Millet, deși unele din pânzele sale amintesc uneori anume teme folosite de bătrânul maestru de la Barbizon. Ele vor căpăta însă o nouă 20.

— „—, t-AL A 1ZAMBILE ÎN PAHAR

viața și o interpretare nouă în pictura lui Andreescu. Amplificate și universalizate, unele din motivele lui Millet vor 21

trece, de altfel, prin intermediul lui Pissarro 16, și în pictura târg de drăgaică lui Cezanne, a lui Van Gogh și chiar a lui Gauguin. La Millet (fragment)

desfășura în aer liber – era cel tradițional, de clarobscur, realizat în atelier. Ca și în alte lucrări, Millet mărturisește și aici aceeași înclinare spre simbolistica literară, iar ca modalitate de exprimare plastică – aceeași scriitură caligrafică ce tinde să definească obiectele în individualitatea lor funciară, lumina fiind concepută de el ca un factor exterior destinat să-ubâlmeze plasticitatea formei mai curmddecâfsă-isintetizeze detaliile.

Față de pronunțata accidentare a terenului – prin raporturi de închis-deschis – din tabloul lui Millet, la Andreescu accidentele arăturii proaspete sunt reprezentate prin diferențele de calitate ale culorii de brun, intense, nu ca rezultat exterior al intensității eclerajului, ci *ca stare a structurii interne a culorii*, în cazul de față, a calității rezonante de brun fixat la un grad de maximă concentrare expresivă. Lipsit de contraste de valori, tabloul lui Andreescu reprezintă o altă poziție estetică decât oricare din lucrările maeștrilor de la Barbizon, inclusiv «schite» acestora care, ca viziune, ne apar mai «moderne», dar care, din punctul de vedere al concepției picturale, sunt și ele bazate pe raportul tradițional de umbră-lumină, iar nu pe expresia culorii rezultată din diferențierile de structură cromatică, ca în pictura modernă (inclusiv în cea a lui Andreescu).

În contrast cu Millet, Pissarro și Andreescu reprezintă deci, în mod evident, un alt moment artistic, în care viziunea de aproape, amănunțită, a făcut loc alteia, mai de la distanță și mai concisă. Dar în timp ce Pissarro merge direct spre *of* exprimare sintetică, lăsând

sugestiei sarcina de a reda imaginii **x** integritatea ei formală, Andreescu, nemulțumindu-se cu simpla sugestie a unei impresii, caută să identifice analitic natura percepțiilor sale, pe care însă – ca scriitură – le supune unui regim stilistic tot sintetic. Spre deosebire, așadar, de percepția lui Pissarro – care chiar în perioada în care pictura acestuia prezintă cele mai multe analogii cu pictura lui Andreescu se mărginește doar la evocarea aparenței, efectului, impresiei – cea a pictorului român ne apare mai diferențiată și mai analitică. Rezultatul unei astfel de atitudini e o exprimare lapidară și, în același timp, integrală; rezumativă, dar complexă. Este vorba, evident, de o structură diferită psihică ca și artistică de cea a lui Pissarro din perioada anilor 1868 – 1874, și acestei deosebiri de structură i se datorează, în mare parte, credem, lipsa de aderare deplină a „rui „Ahafescu-irânodaliiatile piHunrdă” avangardă din acel moment” Neîndoios că multe din aceste modalități nu i-au rămas străine; mai mult, le-a verificat întrucâtva eficiența

(dovadă lucrări ca *Studiu de nud pe scaun*, și mai ales cele câteva lucrări cu străzi de la Barbizon). Nu le-a adâncit, însă, pictorul părănd a-și fi fixat definitiv indicatorul opțiunii sale stilistice la un punct aflat între impresionism și marea tradiție a picturii. În trepte și grade diferite, poziția lui în această privință se apropie de cea a lui Cezanne, anterioară sintetismului acestuia, început la Auvers prin 1873, dar continuat mai ales la Pontoise.

O evoluție relativ similară cu cea a motivului plugului pe câmpie a avut-o și cel al copacului înflorit. Primul dintre pictorii «realității» care a atacat această temă, neașteptată până atunci, pare să fi fost tot Millet, care i-a conferit însă un loc destul de modest, acela de element al unei compoziții cu semnificații literare mai vaste. Poate tot spiritul primăvărat al artei lui Corot va fi sugerat, indirect, artiștilor din acea vreme ideea de-a aborda o asemenea temă, deși nu găsim la pictorul francez nicio lucrare care să trimită direct la un asemenea simbol, de al cărui spirit întreaga sa operă este 23 totuși atât de plină. Abia cu Pissarro acest simbol va primi drumul mare **am fr**”.

1: 1T î. – Jir **t** un statut de sine stătător, dar el n-a lipsit nici la alți pictori din jurul anului 1870 – Manet sau Monet, de pildă – dar numai ca element dintr-o compoziție mai amplă.

În timp ce la Millet, datorită imixtiunii umbrei, de concepție tradițională (**clarobscur**), esențialul expresiei cromatice se pierde în

folosul unei sculpturalități a detaliului, ceilalți doi transpun aceeași temă în datele noului vocabular plastic ce începea a se alcătui după 1865, prin acțiunea mai ales a lui Monet: cel al exprimării prin culoare. Încă incipient în opera lui Andreescu, noul limbaj plastic era totuși ușor sesizabil în multe din lucrările sale, inclusiv în *Pomi înfloriți*. În acest tablou, intervalele care se stabilesc între verdele terenului, albastrul cerului, albul-roz al florilor și culoarea întunecată a crengilor sunt expresii ale acelei capacități de diferențiere și, în același timp, de concentrare cromatică a tonurilor ce constituie una din caracteristicile majore și ale creației andreesciene.

Jean Față de limpezimea – am zice – de cristal a micului francois millet: tablou al lui Andreescu, în pânzele cu temă similară ale lui e? mpi\ de i-chailly Pissarro (*Primăvara* – cu acoperiș roșu, de exemplu – Paris, Jeu de Paume), individualitatea copacilor înfloriți pare aproape absorbită în atmosfera ambiantă. Din acest punct de vedere, Andreescu are mai multe afinități cu pictura de început a lui Van Gogh, care și el urmărea mai curând să redea «portretul» unui copac înflorit, decât imaginea unui «detaliu», precum în tabloul cu aceeași temă al lui Pissarro, în care albul florilor ne apare ca înfrățit cu argintiul atmosferei. În 26 tabloul lui Andreescu, ca și în cele ale lui Van Gogh, contrastele la arat sunt stabilite în dimensiunea culorii-materie, nu în cea a



camille pissarroculorii-lumină, ca la impresioniști. În timp însă ce la Andreescu arătură culoarea este încă funcțională, la pictorul olandez ea a dobândit un pronunțat grad de autonomie.

Am încercat să urmărim câteva din temele considerate drept «barbizoniste», ce se regăsesc și în opera lui Andreescu și, de fiecare dată, în afara voinței noastre, am alunecat de la temă – ce părea a fi aceeași – la interpretare, prin care pictura acestuia se dovedește a fi reprezentat, în evoluția generală a artei veacului trecut, un moment artistic distinct. Chiar extinzând metoda de cercetare de la analiza tematică la analiza elementelor de limbaj (punere în pagină, gamă cromatică, elemente de factură etc.), pentru epoca noastră o asemenea metodă se dovedește totuși insuficientă. Ea a putut să dea rezultate relativ satisfăcătoare în studiul artei clasice italiene sau franceze, dar aplicarea ei, chiar pentru epoca veche, la școli de pictură ca cea venețiană, olandeză sau spaniolă, a rămas în mare măsură inoperantă, deoarece lăsa în afară tocmai ceea ce constituie însuși miezul picturii: gradul și modul personal al fiecărui artist de a transfigura materia picturală. Vom reveni asupra acestui aspect din pictura lui Andreescu.

Același lucru se întâmplă și dacă încercăm acum a considera opera lui Andreescu din punctul de vedere al tematicii impresioniste. Căci există și o asemenea tematică, nu numai în opera lui, ci – așa cum am arătat cu alt prilej 18 – și în cea a lui Grigorescu (marginii de ape, scene pe iarbă sau în mediul urban, vederi de sat și de oraș, drumuri mărginite sau nu de case sau de copaci, crengi de flori în pahar etc.). Facem această împărțire arbitrară între școala de la Barbizon și impresionism numai din interesul unei mai clare prezentări a lucrurilor. În realitate – dă-lă-5FTă-î5 tocmâm” UTI Tablou naturalist al faptelor, ar trebui să spunem că, de fapt, lucrurile se prezintă mult mai complex, cu suprapuneri, preluări și continuări de teme, care provin mult mai de departe și se continuă, cu fluctuații, în impresionism și chiar după aceea. Astfel, peisajul cu figuri exista în pictură de sute de ani, în toate școlile europene și extrem-orientale. Vederile de sat și de oraș coboară din miniaturistica gotică, trec prin Vermeer și Pieter de Hooch, apoi prin Corot, pentru a deveni unul din motivele de predilecție ale picturii impresioniste, mai ales în faza sa incipientă. De asemenea, pădurea, apa, aspectele meteorologice ale schimbărilor din natură au fost teme care, cu fluxuri și refluxuri, au fost folosite și ele de-a lungul multor veacuri. Școala de la Barbizon a preluat unele din aceste teme și le-a tratat în felul ei, iar noua generație – cea a lui Andreescu și a pictorilor impresionisti – le va prelua și ea și, după ce le va trata de asemenea în modalitățile diferitelor ei individualități

artistice, le va transmite mai departe generațiilor următoare ale postimpresionismului, acestea, la rândul lor, continuând să-și hrănească arta din uimirea, mereu reînnoită, în fața naturii și a vieții.

Dacă unele din motivele barbizoniste s-au continuat, într-o formă sau alta, și în epoca următoare, trebuie să precizăm că ele au fost folosite chiar de către reprezentanții școlii de la Barbizon într-un mod destul de diferențiat. Există în acest sens deosebiri ușor sesizabile între cromatismul grațios și jucăuș al lui Díaz și sobrietatea cromatică a unui Troyon sau a unui Charles Jacque; între patetismul sentimentelor unui Millet și grija pentru exactitatea obiectivă ce ne întâmpină în multe din pânzele lui Rousseau. În ciuda acestor diferențe, ce țin poate mai mult de deosebirile de structură psihică dintre ei, din punctul de vedere al «crezului» lor artistic – încă puternic debitor trecutului – pictorii de la Barbizon sunt încă destul de apropiați, pentru a se putea vorbi despre ei ca despre un grup relativ omogen. Subordonarea ansamblului unui centru luminos, care se localizează treptat în pânzele de umbre și penumbre ale celei mai mari părți a tabloului, trecând prin energia premeditată a contrapunctului masei terenului și a norilor, își are obârșia în pictura din veacul al XVII-lea, a unui Ruysdael, de pildă, sau încă mai departe în timp, a unui Patinir. Pictura școlii de la Barbizon ni se pare mult mai redevabilă trecutului decât cea la care ajunsese, în «schیțele» sale din Italia, încă de pe la 1824, tânărul Corot, iar, înaintea lui, unii peisagiști francezi ca P.N. de Valenciennes (1750 – 1819) sau A.E. Michailon (1796 – 1822) 19.

Ca să găsim o apropiere între pictura lui Andreescu și opera maestrilor de la Barbizon trebuie să ne referim la acele lucrări ale acestora din urmă care, fie că sunt deădimesiuni foarte reduse, fie că sunt mari, au caracter de «schیță». În aceste notații directe după natură, ei ne apar mai sinceri și mai «adevărați» decât în lucrările destinate saloanelor.

Am amintit ceva mai înainte că acest lucru i s-a întâmplat uneori și lui Corot, ale cărui lucrări definitive erau destinate să încarneze multe din prejudecățile artistice ale epocii.

Numeroase galerii de artă europene – inclusiv Galeria universală din București – posedă asemenea mici schیțe-cenușărese din opera lui Rousseau, Daubigny, Dupré sau Troyon, largi, libere, încărcate de substanța senzației și care sunt foarte aproape, estetic vorbind, de punctul de unde-vă7 porni pictura aparținând

impresionismului incipient, dar și cea a lui Andreescu. Dar spre deosebire de locul important pe care asemenea lucrări îl ocupă în pictura lui Corot, la pictorii de la Barbizon el este relativ modest. Mai mult sau mai puțin necunoscute publicului larg, ele sunt păstrate – în marile muzee – mai mult ca material documentar, decât ca lucrări reprezentative pentru «stilul» școlii de la Barbizon.

Singurul dintre barbizoniști cu care Andreescu ni se pare a avea mai multe contingențe este Daubigny. Ne gândim la faptul că, spre deosebire de ceilalți, Daubigny renunță la folosirea clarobscurului în economia tablourilor sale. Este poate partea cea mai «modernă» a picturii acestui artist, valența prin care aceasta s-a putut afla în pragul interpretării pe care – în jurul anului 1870 – un Pissarro sau un Sisley o va da peisajului; o interpretare care nu este încă impresionistă ca tehnică, dar care, ca viziune, s-a desprins de estetica folosirii umbrei ca element modelator, plasticizant, al formei, pentru a urmări sugerarea realității tridimensionale a acesteia DE La numai prin posibilitățile de reliefare plastică a culorilor scăldate în întregime într-o lumină indirectă, difuză.

Dacă prin această trăsătură se pot stabili unele analogii între peisajele lui Daubigny și cele ale lui Andreescu, din alte puncte de vedere însă și între ei există diferențe substanțiale, în sensul unui plus de modernitate la acesta din urmă. Am aminti astfel viziunea panoramică, depărtată, a motivului la primul, spre deosebire de cea mai curând restrânsă și apropiată, la Andreescu (ca și la pictorii impresioniști, în faza lor predivizionistă); cultul individualizării egalizatoare a detaliului accidental și pasivitatea interpretativă a lui Daubigny, prin care se apropie de modul de exprimare al lui Courbet și se depărtează de cel al lui Andreescu; absența din pictura maestrului barbizonist a oricărei urme de sesizare formativă a geometriei ascunse în structura formelor, ceea ce dă acestei picturi un sens de dispersiune a unei mulțimi de detalii, egale unele cu altele, a căror necesitate nu pare să tindă la mai mult decât la reconstituirea exterioară, funcțională, a ansamblurilor din care fac parte. Lucrul acesta lipsește din pictura din perioada anilor 1868 – 1874 a lui Pissarro și din creația lui Andreescu, de-a lungul întregii sale activități artistice. La aceștia, componentele imaginii sunt supuse unei nevoi de configurare strânsă și de ritmare plastică a formei, în concordanță intimă și secretă, dar sugestivă, cu rațiunea, cu geometria.

Departe de a fi un barbizonist întârziat, așa cum l-au calificat în trecut chiar unii dintre iubitorii artei sale 20 s Andreescu a fost, așadar, prin partea cea mai personală a operei sale, un pictor «modern». Există, e drept, și unele lucrări în care viziunea artistului pare mai debitoare trecutului. Este vorba, mai ales, de naturi moarte, gen în care Andreescu a folosit, chiar în ultima parte a vieții sale, o tehnică mai apropiată clarobscurului. Trebuie să remarcăm că același lucru se petrece și în pictura lui Grigorescu, care, în naturile moarte ca și în scenele sale de interior, pare a face o întoarcere înapoi, spre tradiție. Aceasta datorită, poate, faptului că atât Grigorescu cât și Andreescu urmăreau să realizeze ceva ce-am putea numi o pictură «obiectivă», în sensul întrebuițării tehnicii celei mai «obiectiv» adecvate condițiilor de mediu în care se desfășura tema aleasă.

Din punctul de vedere la care ne-am referit mai înainte, se poate spune că Grigorescu și Andreescu se află la un punct de intersecție între consecvența pe care au manifestat-o pictorii tradiționaliști atunci când aplicau – în mod nediferențiat – tehnica bazată pe clarobscur (chiar dacă era vorba

f

a

îi

de scene presupuse a se desfășura în aer liber) și spiritul de sistem de care au dat dovadă impresioniștii și postimpresioniștii, atunci când au tratat scenele de interior (inclusiv naturile moarte) conform principiilor cromatice ale plein-airismului. Regia umbrelor, care făcuse odinioară ca acestea să joace rolul de colaborator plastic al luminii, în vederea modelării formelor în spațiu, cedează tot mai mult locul procedului echivalențelor cromatice. Chiar dacă la un impresionist ca Renoir, de pildă, umbrele sunt preponderente în dauna luminii în lucrări cum ar fi *Confidente* (Winterthur, colecția Oscar Reinhart) sau *Le moulin de la Galette* (Paris, Jeu de Paume), aceste umbre vor fi transpuse prin raporturi contrastante de culori calde-reci, cvasi-egale din punctul de vedere al închisdeschisului.

Pentru a reveni la poziția lui Andreescu – ca și a lui Grigorescu, de altfel – trebuie să precizăm că în ceea ce privește scenele de plein-air, debitoare trecutului, acest trecut trimite – și prin viziune, nu

numai prin temă – mai degrabă la maestrii olandezi din secolul al XVII-lea. Remarcăm, în sfârșit, că în modelele sale costumate, dincolo de «modernitatea» interpretării cromatice, Andreescu amintește totuși și de un Vermeer, cu diferența esențială însă că pentru acesta din urmă culoarea-lumină este un binom indestructibil, în timp ce în pictura lui Andreescu lumina decurge din culoare, este o funcție a culorii.

Am dori, ca în încheierea acestei scurte incursiuni în problema raportului dintre pictura lui Andreescu și cea a pictorilor barbizoniști, să mai amintim aici cazul lui László Paál, al cărui nume a fost deseori invocat în legătură cu pictorul român. Romantismul maiestrușilor copaci mărginind o alee în pădure, interpretarea frunzișului acestora urmărind într-o oarecare măsură individualizarea accidentalului, dar mai ales tehnica-bază pe clarobscur, îl afiliază însă pe László Paál, cu mult mai mult decât pe Andreescu, școlii de la Barbizon. Chiar dacă tratarea pictorului maghiar este uneori mai liberă – și prin aceasta mai aproape de aceea a lui Andreescu – Paál nu se mulțumește mai niciodată cu sugestia de umbră pe care o poate da o nuanță, datorită structurării ei față de o altă nuanță, lumina rămânând în același plan al valorii – așa cum se întâmplă la Andreescu. Paál caută să reprezinte forma din adâncimi de umbre închise, susceptibile de a da privitorului o încredințare de ordin tactil în legătură cu realitatea. În cazul pictorului maghiar – în ciuda diferențelor ce țin de individualitatea sa artistică specifică – ne aflăm în plină tehnică și estetică barbizonistă, departe de

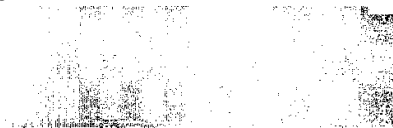
Lucrarea aceasta a stârnit senzație printre artiști. «Îndrăzneala lui Monet, scrie același Jean Bouret, atrage curioși. Courbet și Corot vin și ei, iar Bazille și prietenii lui pozează pentru primele studii. Dar în august Monet se rănește la picior; Bazille, fost student în medicină, îl îngrijește și profită de această imobilitate forțată pentru a picta *Ambulanta improvizată* (Paris, Jeu de Paume), unde Monet este înfățișat în pat, în hanul din Chailly» 22.

Chiar și Renoir a lucrat în această regiune. Astfel în 1868 el pictează *Menajul Sisley* (Cologne, Musée Walhat-Richartz), precum și *Hanul bătrânei Anthony din Marlotte* (Stockholm, Nationalmuseum), în această din urmă lucrare fiind portretizați Monet, Sisley și pictorul, mai obscur, Jules Le Coeur. Un an mai târziu el realizează figura de plein-air cunoscută sub numele de *Lise* sau *Femeia cu umbrelă* (Essen, Folkwang Museum). Pentru noi este interesant însă un alt fapt, și

anume că între 1879 – 1882, epoca în care Andreescu se afla la Barbizon, a avut «frecvente șederi» aici, sau în satele învecinate, (Marlotte, Montigny) și Cezanne, care a executat cu acest prilej pânze ca *Stânci în pădurea de la Fontainebleau* (New York, Metropolitan Museum Art) și *Efect de zăpadă în pădurea de la Fontainebleau* (Paris, Arhivele Durand-Ruel) 23. Între 1882 – 1883 a lucrat în împrejurimile satelor Barbizon și Chailly, într-o viziune largă, de un «impresionism încă necodificat», chiar viitorul pointillist Georges Seurat²⁴.

Este drept că lucrări ca cele la care ne-am referit mai sus – multe aflate în colecții mai puțin cunoscute de publicul larg – sunt rareori citate atunci când se vorbește despre impresionism, înțeles în general în trăsăturile lui cele mai caracteristice, iar nu în premisele sale – lucrări cu care se află totuși într-o legătură de inevitabilă interdependență. Sisley, Monet, Bazille, Renoir, câțiva ani mai târziu, Cezanne și Seurat, puteau picta mult și bine la Barbizon sau în împrejurimi; prin aceasta ei n-au devenit discipoli întârziați ai școlii de la Barbizon și nimeni nu s-a gândit să-i includă printre barbizoniști, așa cum s-a întâmplat cu Andreescu.

Prin prezența în pădurea de la Fontainebleau a celor mai mulți dintre viitorii impresioniști, destul de bine cunoscuți încă din această vreme, chiar dacă mai mult în mediul artiștilor – ceea ce a reprezentat, însă, întotdeauna factorul decisiv în impunerea valorilor autentic novatoare – s-ar părea că, întinerit prin aportul unei noi generații de pictori, Barbizonul se îndrepta, între 1865 – 1868, spre o altă epocă de strălucire. Dar inspirația oferită de tema pădurii, cu reverbe



rațiile ei de lumină și umbră, avea să fie curând părăsită, căci, încă din 1865, îl vedem pe Monet, în compania lui Courbet, Whistler, Daubigny și Boudin, descoperind la Trouville 25 valențele expresive ale apei. În urma lui Monet și alți viitori impresioniști – Sisley și Bazille – vor lucra alternativ fie în pădurea de la Fontainebleau, fie într-una sau alta din localitățile de pe malul Mării Mânecii (Le Havre, Fecamp, Etretat, Honfleur sau Sainte Adresse). În 1868 avea loc Expoziția internațională maritimă, în care figurai pânze de Boudin, Manet,

Monet și Courbet²⁶. Pe de altă parte, încă din 1866, Pissarro se instalase la Pontoise, pe malul râului Oise.

Un factor de ordin politic avea să contribuie și el la înclinarea balanței în mod hotărâtor în favoarea motivelor având drept temă principală apa, respectiv, proprietățile expresive ale reverberațiilor de culoare reflectate de apă. Este vorba de războiul franco-prusac din 1870 care, așa cum am mai menționat ²⁷, avea să disperseze pe coasta mării chiar pe unii dintre «stâlpii» școlii de la Barbizon, un Millet, de pildă, iar pe alții să-i silească să se refugieze la Londra, unde vor face cunoștință cu pictura lui Turner, pe care Monet – spre a-l studia mai bine – îl va și copia ²⁸. În desfășurarea mării simfonii a picturii acestui sfârșit de veac, motivul pădurii ceda astfel locul motivului apei, mai în acord cu noua sensibilitate ai cărei purtători erau pictorii pe care criticul Leroy i-a numit în derâdere «impresioniști» ²⁹. La această dată, Monet optase definitiv pentru o estetică bazată pe urmărirea «fugitivului», a «efemerului», fiind de altfel singurul dintre impresioniști care n-a abdicat până la sfârșitul lungii sale vieți de la principiile descoperite în acei ani. Pentru ceilalți, impresionismul, înțeles în litera lui, va reprezenta numai o fază, de mai lungă sau de mai scurtă durată, din activitatea lor.

Am greși însă dacă am lua impresionismul drept criteriu unic de măsură a valorii căutărilor unui artist din vremea aceea. Credem că nu trebuie să ne închipuim sensul mișcării artei într-un chip «linear», ca și cum n-ar exista decât un singur drum pe care arta s-ar putea deplasa «înainte». În realitate, avem de-a face nu cu un drum unidimensional, de-a lungul căruia se înșiruie, ca pe un fir, toate eforturile artistice ale unei epoci, ci mai degrabă cu un spațiu circular – sferic, mai bine zis – în sânul căruia fiecare artist autentic are răspunderea și posibilitatea, ba chiar datoria, de a-și croi o cale care să-i fie, pe cât cu putință, proprie. Nefiind, așadar, vorba de un drum unic, ci de o pluralitate de drumuri, există



deci și tot felul de direcții, inevitabil, divergente. Căile pot fi paralele sau divergente, ele se pot întretaia sau contrazice, fără ca această diversitate să aibă sensul unor erori sau inferiorități. Inferioritatea sau superioritatea unui artist nu crei *j* dem că rezultă din calea pe care a apucat-o, ci din cât de i departe merge pe acea cale. În vremea impresionismului a existat și un Odilon Redon, care în vremea lui n-a făcut prozești, ca Monet, dar aceasta nu a însemnat că arta lui poseda un potențial de perspective inferior celui al maestrului impresionist. Judecând prin prisma epocii noastre, s-ar părea că situația este tocmai contrarie, deoarece direcția lui Monet se socotește de către unii a fi epuizată, în timp ce Redon e revendicat – drept precursor – de mai multe curente apărute de atunci încoace.

MANET

Dacă nu ne lăsăm derutați de deosebiri de factură, atitudinea lui Andreescu față de impresionism este întrucâtva similară celei a lui Manet. Plecând-3 el clasicism, Manet s-a situat și el în imediata apropiere a impresionismului, dar nu în sânul și nici în urma lui, ci numai la un alt punct al frontului modalităților plastice. Față de pictura lui Manet, dar pe o altă rază de aspirații, cea a lui Andreescu prezintă aceeași tendință – obținută însă cu alte mijloace – de racordare a viziunii plastice moștenite la modalitățile expresive ale unei sensibilități în care apăreat T disponibilități emoționale inexistente în trecut, dar nu întotdeauna rupte de el. Această poziție a noii picturi se referă, în primul rând, la modul cum este reprezentat spațiul. În locul «golului» inactiv din tablou – consecință a redării tridimensionale a spațiului – pictorii din epoca impresionistă au simțit nevoia unui «plin», în care planurile ce se desfășoară în adâncime să aibă – în ordinea intensității culorilor – același statut expresiv ca cele din față. Se încerca astfel restabilirea unității tabloului într-o imagine bidimensională, în cadrul căreia să fie resorbite planurile exprimând

tridimensionalitatea existențială a obiectului.

Era vorba, așadar, de înlocuirea viziunii tridimensionale — în cadrul căreia explorarea obiectului în profunzimea spațiului forma însăși substanța plastică a imaginii — înlocuire având posibilități noi izvorâte din virtuțile expresive ale bidimensionalității, în care spațiul apare, mai mult sau mai puțin, «turtit», fapt ce atrăgea după sine o serie de raporturi inedite de forme și culori. Între acestea nu mai era cu putință să existe vechile «reflexe», pe care un plan luminat le proiecta pe altul întunecat din vecinătatea sa, și, decurgând din acest lucru, impresia că obiectele sunt dispuse în «adâncime».

La Manet, obiectul oferă o imagine mai mult frontală, cu o foarte mică marjă de sugestie a unei profunzimipdestul de «plate», de altfel; fapt care, în ochii contemporanilor artistului, a fost socotit drept o «nereușită», rezultând dintr-o lipsă de capacitate profesională. Într-o asemenea «formăimagine», opusă aceleia pe care Venturi o numește «formă culoare» 30, dimensiunea a treia — ca și «lumina» din pictura orientală — nu mai este exprimată direct, ci numai subînțeleasă, ca un dat inevitabil al realității, în lipsa căreia perceperea optică a acestei realități nu ar fi posibilă.

Renunțându-se a se mai problematiza datul real în funcție de dialectica dintre lumină și umbră, se căuta acum a se obține întreaga capacitate expresivă a tabloului numai prin mijlocirea «formei-imagine» și a «culorii-lumină». Cât de consecvent a fost Manet în această atitudine, ce nu a reprezentat, de altfel, niciodată pentru el — ca pentru orice artist autentic — o idee preconcepută, și în ce măsură a aplicat el principiile unei estetici abia intuite în vremea lui, toate acestea sunt chestiuni pe care nu socotim oportun nici măcar să le atingem aici. Pentru moment, problema ce ne preocupă se rezumă doar la aceea de a determina locul pe care AndreescuX îl ocupă, în raport cu pictorul francez, în procesul de modernizare a mijloacelor de exprimare tradiționale, proces ce se / desfășoară în această epocă pe un front larg în preocupările unor artiști de formație și origini diferite.

Deși dădea glas acestei noi sensibilități a vremii printr-o viziune ce reducea, în ultimă analiză, realitatea tridimensională a obiectului la imaginea sa frontală, pictura lui Manet păstrează, totuși, în pofida libertăților pe care și le ia în privința plasticității obiectului, o anumită legătură cu trecutul. Andreescu, în schimb, deși mai strâns legat de

concepția asupra formei moștenită de la maestrul trecutului, folosește o tehnică nu mai puțin personală, prin care traduce atributele optice ale tridimensionalității obiectului în datele bidimensionalității cromatice a pânzei. Desigur că nu în toate lucrările sale acest lucru apare egal ca realizare. Există, astfel, câteva lucrări datând din faza sa buzoiană, în care «golul» spațiului de dincolo de obiectul reprezentat – așa-zisul «fond» al tabloului – nu este cu totul transpus în termenii bidimensionalității cromatice. Dar această ușoară discrepanță între modul reprezentării obiectului și cel al reprezentării «fondului» tabloului, scapă privitorului chiar și în cazul acestor pânze.

64

datorită tocmai faptului că nesimțind încă nevoia unei reforme a viziunii tradiționale, unitatea de concepție a tabloului nu pare știrbițaj prin tehnica mai puțin novatoare cu care s-a pictat acest «fond». Mai târziu, însă, chiar atunci când va picta în continuare «fonduri» întunecate, acestea, în loc să facă o spărtură în suprafața pânzei, vor avea, și ele, un caracter de «plin» datorită modului cum artistul structurează culoarea, indiferent dacă e vorba de «plinuri» sau de «goluri», de părți de lumină sau de părți de umbră (portretele sau naturile moarte, de pildă), dând, astfel, unitate cromatică bidimensională întregii suprafețe a tabloului, în ciuda faptului că, uneori, artistul se exprimă în termenii contrastului extrem de pregnant al închis-deschisului (*Găini și coș, Rațe, legă, Trandafiri roz, Fată din profil, Broboada roșie*).

Lucrările cu fonduri întunecate formează, totuși, o parte redusă în ansamblul picturii lui Andreescu. Marea majoritate a lucrărilor sale nu prezintă astfel de situații extreme, în care culoarea să fie reliefată doar în termenii închis-deschisului, conform concepției tradiționale despre lumină și umbră, ci sunt axate pe valorile egale ale unor culori contrastante, acordate și modelate cu ajutorul unui procedeu modelator care constituie cheia de boltă a întregii sale picturi, procedeu care își are originea în tabloul din perioada buzoiană și a cărui aplicare a dezvoltat-o și a desăvârșit-o în lucrările din Franța. Deși nu s-a ferit de culoarea intensă, cum făcea altă dată Corot, laitmotivul în pictura lui Andreescu îl constituie totuși griurile colorate, a căror factură atinge un mare grad de diferențiere și armonizare cromatică. Forma andreesciană rămânând cea clasică, unde integritatea obiectului reprezentat rămâne neștirbită, modalitatea

tehnică de care artistul se slujește și care îi asigură păstrarea unității bidimensionale a pânzei atât în domeniul culorii intense cât și în cel al griurilor colorate decurge din acest procedeu modelator suveran cu privire la structurarea culorii, aplicat cu egală eficiență în ambele sfere ale expresiei cromatice. Astfel Andreescu «intonează» cu maximă rigoare și claritate, distinct și precis, „fiecare notă – apartinuturii sale, ridicând ansamblul imaginii la treapta de imponderabilitate a unei compoziții muzicale. Această calitate constituie, de altfel, și un alt punct de contact al picturii lui Andreescu cu cea a lui Manet, în ciuda concepțiilor diferite pe care fiecare din ei le-a avut în interpretarea formei: formă plastic-tridimensională la primul, formă-imagie frontală la cel de-al doilea. Mai conservatoare sau mai reformistă, în ambele interpretări pretextul figurai e transpus într-o compoziție de ordin, în primul rând, «muzical», prin intermediul unor «timbre», al unor «sunete» cromatice, a căror importanță expresivă, virtual autonomă, nu a fost cunoscută în epocile anterioare, dar care apare exprimată în epoca impresionistă sub diverse forme, fie sub cea a tonului compus (ca la Manet sau Andreescu), fie sub cea a diviziunii și a contrastului de tonuri (ca la impresionistii din faza de vârf și, mai ales, la pointillisti). Aceste deosebiri sunt totuși de ordin secundar față de acel glas al noii sensibilități menționată mai înainte, care se pregătea acum să afirme nu numai *altcum*, fi

ci mai ales *altceva*: un mijloc specific nou de exprimarea? – picturii.

Ar mai fi necesar de a stabili o ultimă paralelă între pictura lui Manet și cea a lui Andreescu. La primul, chiar naturile moartel Tânt pictate ca și cum ar fi părți din mari ansambluri compoziționale. Prin felul cum sunt tratate, ele nu diferă cu nimic de natura moartă din *Dejunul pe iarba* (Paris, Jeu de Paume), și nu este greu să ni le imaginăm decupate din asemenea pânze de mari dimensiuni. Discernem în această caracteristică influența pe care trebuie s-o fi exercitat și asupra lui Manet – înainte de a-l înrâuri pe Cezanne – unii autori de vaste compoziții din vremea Renașterii – un Veronese, de pildă – sau, pentru o epocă mai recentă, în cazul lui Manet, un Goya. În zadar se apropie privitorul căutând ca prin apropierea de tablou să descopere o desfășurare, de la scara mare a ansamblului la cele intermediare. Totul a fost deja citit de la distanță, dintr-odată, și apropierea nu-i mai oferă posibilitatea identificării elementelor

constitutive ale impresiei globale. Viziunea îndepărtată, proprie picturii lui Manet, atrage după sine o altă caracteristică: faptul că din «reprezentare», imaginea tinde acum să devină tot mai mult «prezentare», după expresia aceluiași Venturi 31. Manet nu folosește niciodată analiza în explicitarea temelor sale, ci aleargă direct la sinteză, fără să se preocupe câtuși de puțin *i* de a individualiza natura specifică a obiectelor pe care le înfă/ țișează, considerate în special din punctul de vedere al expresiei lor decorativ-cromatice.

În contrast cu Manet, lui Andreescu îi este proprie viziunea apropiată, chiar atunci când pictează pânze de mari dimensiuni, cum ar fi *Călăreț în amurg* de la Muzeul de artă din Cluj-Napoca. În al doilea rând, el izolează motivul, dilatându-i importanța și făcând din el centrul atenției și al interesului său, ca și cum motivul și-ar ajunge sieși. De aici rezultă că Andreescu consideră obiectul la o altă scară decât Manet, într-un spirit mai analitic – deci mai debitor trecutului – dar în același timp cu o amplitudine de sentiment rar atinsă vreodată în pictură. De dimensiuni materiale astfel forțamente reduse, pânzele lui având un aer adânc confidențial – nu se citesc, ci se explorează. Ne scufundăm în ele ca într-o dimensiune psihică a «realului». Pentru a picta în acest fel, Andreescu a trebuit să focalizeze antenele sufletului său, să-și apropie afectiv obiectul 32, să restrângă cadrul explorării sale. Imaginile desfășurate pe mulți metri pătrați de pânză îi sunt astfel nu numai străine, dar chiar cu neputință de cuprins la scara unui asemenea scufundări în profunzimile reprezentării materiei. Căci pentru el o bucată de pânză alcătuiește un spațiu imens, unde se află concentrată o densitate de substanță materială incompatibilă cu întinderea pe mari suprafețe. Iată de ce cele mai caracteristice lucrări ale lui Andreescu sunt tocmai acelea de dimensiuni reduse, uneori chiar foarte reduse, cum ar fi *Ghiveci cu răsad*, *Portocala desfăcută*, două din tablourile cu motivul *Ulcică de flori* (toate din perioada buzoiană); *Pomi înfloriți*, *Drumul satidui*, cele patru *Ierni* (incluzând și pe cea de la Buzău), modelele costumate, portretele și naturile moarte (din perioada post-buzoiană). Ni se pare că găsim aici o situa/ ție asemănătoare cu aceea a picturii lui Chardin, artist care a rămas el însuși mai mult în lucrări de dimensiuni reduse – *La fontaine de cuivre* decât în cele vaste *Calcanul*, (ambele lucrări la Luvru). *La arat* împreună cu *Iarna la Barbizon*, deși de dimensiuni relativ însemnate, reprezintă o excepție pentru cele spuse mai înainte, fiind printre lui arile de vârf ale creației

lui Andreescu, și ale picturii – în această interpretare – din vremea lui.

Modalitatea prin care Andreescu «a dat glas», într-o versiune mai mult sau mai puțin clasică, din punct de vedere al formei, aspirațiilor sensibilității pictoricești a timpului reprezintă, așadar, o variantă, o alternativă posibilă față de direcția pe care s-a angajat grosul – de multiple nivele – al talentelor plastice din acel moment. Firește, o soluție atât de puțin izbitoare pentru aspectul «cel mai din afară» al picturii, nu putea stârni vreo surpriză în atmosfera agitată a acelor ani. Dar ca formulă de continuitate a tradiției, ca expresie a unui progres decurgând nu din contestarea valabilității drumului parcurs până atunci, ci din îmbogățirea lui prin noi resurse expresive, pictura lui Andreescu reprezintă una din realizările cele mai autentice în acest domeniu. În această dimensiune a creației-sale avem de-a face cu una dintre cele mai tulburătoare capacități umane de a însufla materiei vibrația vie a unor trăiri interioare prin mijloace de \ exprimare dintre cele mai puțin spectaculare. *lj*

PISSARRO SISLEY

Trebuie să recunoaștem criticii olandeze meritul de a fi sesizat, pentru prima dată, legătura dintre pictura unora dintre impresionisti (Pissarro, Sisley) și Andreescu³³. Sugestia a fost analizată ulterior, cu rezultate interesante, și de unii exegeți dintre cele două războaie ale operei andreesciene³⁴ și, recent, de Radu Bogdan³⁵.

Socotim necesar să facem de la început o precizare în această problemă. Pe măsura trecerii timpului, perspectiva sub care a fost privită arta lui Andreescu s-a modificat. Mai ales în ultima vreme, s-au făcut eforturi să se scoată pictura lui Andreescu de sub semnul esteticii barbizoniste, cu scopul integrării ei – chiar dacă numai parțial – la ceea ce s-a putut numi «momentul impresionist» al picturii europene. Mărturisim că noi înșine am fost preocupați de acest aspect «modern» al artei andreesciene. Socotim însă că a venit vremea de-a ne elibera de anumite prejudecăți în legătură cu «mersul înainte» al artei, progres ce n-ar fi putut avea decât un singur sens în arta deceniilor șapte-opt ale veacului trecut: impresionismul. Din cele spuse până acum și din ceea ce va urma sperăm să reușim a face limpede poziția noastră în această privință.

Dificultatea într-o asemenea problemă constă, în primul rând, în labilitatea sub care se prezintă cerce Htorafu ToncF mișcare artistică, în general; în cazul de față, impresionismul, în evoluția acestuia există

o fază care, în vasta problematică a dezvoltării plem-airismului Teuropean din veacul al XIX-lea, face legătura între peisagismul – încă tradițional atât ca viziune cât și ca tehnică – al barbizoniștilor și cel al impresionismului deplin configurat. Este faza pe care unii istorici și critici de artă au încercat s-o definească – vag – ca «preimpresionism», înțelegând prin aceasta pe unii din acei pictori, mai îndepărtați – ca Johann Barthold Jongkind (1819 – 1897) și Eugene Boudin (1824 – 1898) –, sau apropiați generației impresioniştilor – ca Stanislas Lepine (1836 – 1892) – precursori ai impresioniştilor propriu-ziși, pictori care, prin unele din căutările lor tematice sau tehnice, par să anticipeze descoperirile acestora.

Faza la care făceam aluzie se referă însă la ceva cu mult mai important decât o simplă succesiune în timp a căutărilor în plan estetic și tehnic ale diferitelor generații de artiști. Este vorba de faptul că impresionistii înșiși au cunoscut o asemenea fază, așa cum am menționat deja cazul lui Pissarro și al lui Sisley dintr-o anumită perioadă a evoluției lor, fază în direcția unei exprimări mai sugestiv abreviate în cazul că ar fi avut parte de o viață mai lungă, în schimb, în ceea ce privește problematica tratării cromatice, opțiunea lui este limpede, și ea îl apropie în mod surprinzător de aceea pe care o avusese la un moment dat Sisley și, mai ales, Pissarro, în faza preimpresionistă a activității lor.

Între pictura lui Pissarro dintre 1868 – 1874 și majoritatea tablourilor lui Andreescu (în orice caz acelea care, prin număr și calitate, reprezintă modalitatea sa proprie de exprimare) există – așa cum am mai amintit – o serie de puncte comune, dar și de diferențe specifice. Între acestea din urmă menționăm în special modul de constituire a formei în spațiu care, la Andreescu, este altfel decât la Pissarro. Pissarro se mulțumește cu evocarea aproximativă a formei, contând mai mult pe o anume marjă de toleranță a retinei și pe capacitatea asociativă a acesteia de a aduce elementele de detaliu la statutul spațial și luministic al unui plan mai mare. Acest fenomen de omologare retiniană se produce în ochiul spectatorului atunci când privește, de pildă, planul de teren arat din *Terres labourees*, lucrare a lui Pissarro nu departe ca spirit și viziune de la arat a lui Andreescu.

Spre deosebire de forma sintetic evocatoare a lui Pissarro, forma andreesciană este constituită dintr-o serie de microplanuri succesive, de structuri cromatice diferite, înăuntrul unui plan mai

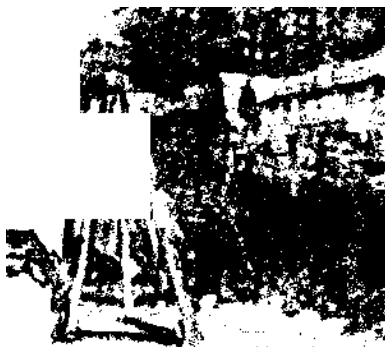
mare, adică prin modificări cromatice neîncetate și extrem de fine ale acestor micro-planuri, rezultatul fiind o extremă exactitate, dar, în același timp, și o neobișnuit de complexă capacitate de sugestie asupra privitorului. În fața unui tablou de Andreescu iluzia „greață în privitor – dacă acesta e suficient de sensibil și de disponibil – se manifestă fără îngrădiri. Evident că o asemenea iluzie nu se realizează, în cazul „lui Andreescu, prin mijloacele amănuntului figurai nesemnificativ, ale individualizării și anecdotizării lui, ca în pictura unui Leibl, de pildă, ci prin identitatea absolută – obținută prin mijloace sensibile superioare și printr-o desăvârșită «știință» a picturii – cu natura obiectului reprezentat (în înțeles de *specie* a lucrurilor). Dacă în privitor există această iluzie, el se poate degaja cu cea mai mare ușurință, ba chiar cu profit, de individualizarea amănuntului, atât de obositoare în pictura multor pictori «realiști».

La Andreescu, perceperea expresiei tabloului nu se mărginește numai la planul retinian, cum e cazul picturii lui Pissarro și a celorlalți impresioniști, ca reflex asupra intelectului a unor percepții repetate anterior, a căror receptare se face mai apoi mai mult «pe credit». Forma la Andreescu este atât de desăvârșit exprimată pe pânză, încât actul perceptiv al spectatorului nu face apel la niciun fel de «credit», la niciun fel de memorie, la niciun fel de reflex mimetic; caracterul 3 g

«real» al semnalului apare în orice moment susceptibil de alfred sisley:

...1 – JOAGĂRUL

a suporta o verificare printr-o privire oncit de apropiata, de la long





printr-o atenție oricât de sporită, printr-o putere de concentrare oricât de focalizată.

La contemplarea unui bun tablou de Andreescu o asemenea verificare nu este cerută niciodată de insuficiența semnalului, ci tocmai de halucinanta lui eficacitate. Privitorul știe că se află în fața unui «tablou», dar, în același timp, chiar dacă se apropie și vede prea bine că este vorba de o simplă imagine, el realizează totuși în mod tainic că această «simplă

îmagine» este de fapt «realitatea» însăși. Ne găsim în prezența unei însușiri – la care credem că se referă și George Oprescu atunci când își exprimă impresia de «real» și de «ireal» pe care i-o face un tablou de Andreescu 36 – însușire ce-l apropie pe Andreescu de unii din maeștrii dintr-un trecut mai depărtat sau mai recent: un Rembrandt, un Vermeer, un Velázquez, un Chardin sau un Corot, dar care îl separă în mod categoric de impresioniști. Ne referim la acea capacitate cu totul rară a unui pictor de a insufla materiei cromatice verosimilitatea substanței însăși a lucrurilor, având drept rezultat crearea unei cvasi-certitudini cu privire la identitatea dintre substanța «reală» a obiectelor înfățișate și expresia lor cromatică.

Credem necesar să ne oprim un moment asupra acestui aspect. Odată cu invenția tehnicii uleiului a apărut pentru pictura de șevalet, pe lângă o nebanuită extindere a posibilităților expresive ale picturii, și pericolul iluzionismului pictural. Chiar unii dintre cei mai mari artiști ai Renașterii și ai barocului s-au lăsat tentați de ideea imitării absolute a realității. Atât din punctul de vedere al desenului, cât și din cel al culorii, supremul vis al artistului a părut adesea a fi nu «scrisul» *despre* lucruri, cu ajutorul mijloacelor plastice formale («scris» care să nu-și

disimuleze natura convențională), ci să creeze *lucruri*, adică să se ajungă, prin știința picturii, la acel grad de identitate optică, care să permită confuzia dintre un obiect real și imaginea reprezentării lui. Motivul ferestrei situate alături de figura umană – în cazul unui portret – sau acela al oglinzii plasate într-un interior, urmărea, pe lângă alte scopuri, și pe acela de a sublinia «realitatea» imaginii. Tot astfel, diferitele accente – mergând de la luciul veșmintelor până la punctele luminoase de pe figură – făceau parte din același arsenal al mijloacelor tradiționale cele mai eficace de sugerare a imaginii reale.

Dar în afară de această recuzită, pe care am putea-o numi de «geomorfism pictural», pictura în ulei a ocazionat unor artiști ca Rembrandt sau Velázquez, Vermeer, Chardin sau Corot și un gen de «realism» cu mai puține temeuri de a fi o oglindă «critică». Ne referim la acel «realism» prin care artistul aspiră să redea nu efectele, așa-zise melodramatice ale realității, prin care în chip epatant aceasta se prezintă privitorului, ci să capteze în pasta de culoare sugestia deplină a substanței însăși a realității obiectului reprezentat. Era vorba, așadar, de redarea nu a accentelor retorice ale aparenței realității, ci chiar a senzației vieții, izvorâtă pe calea unui soi de comuniune intimă între ființa artistului și natura materialului, ca efect al impactului dintre agentul senzației de viață cu sensibilitatea însetată de viață a artistului.

Arta picturii veacului al XIX-lea datorează în cel mai înalt grad geniului solitar al lui Corot faptul de a fi oferit lumii această formă de artă, prin care – mai mult decât s-a făcut în trecut – esența vieții din natura înconjurătoare se coboară în substanța picturii într-un soi de superioară imitație a esențelor, transfigurând materialul brut al culorilor în echivalențe absolute ale spațiului, luminii, ale expresivității corpurilor și a formelor. Privitorul receptiv are nu iluzia că se află în fața unei realități imitate, ci senzația certă pe care viața însăși i-o oferă prin intermediul tabloului. Reizbucnirea în pictura lui Corot a acestei vechi – dar rare – posibilități și reaprinderea ei în diferite moduri, parțială în pictura unor maeștri de la Barbizon, deplină în cea a lui Andreescu, a lui Pissarro și Sisley (faza lor preimpresionistă) și a lui Van Gogh, a constituit, pe lângă altele, marea noutate, am zice, grandoarea plastică a veacului al XIX-lea.

Importanța acestei posibilități era destul de fixată în conștiința unui public deja mai puțin ancorat în clișeele ideatice ale picturii academiste, pentru ca acest public să nu reacționeze negativ la ceea ce

i s-a părut – în tablourile lui Manet și ale unor impresionisti – că ar trăda o asemenea prețioasă cucerire, cu care abia începuse să se familiarizeze. La început, această însușire expresivă nu fusese total abolită din pictura impresionistilor – sau cel puțin intenția lor inițială nu fusese nicio clipă aceasta. Cu timpul, însă, datorită unor factori pe care nu dorim să-i determinăm aici, pictorii s-au îndepărtat tot mai mult de ceea ce constituise marele farmec al picturii lui Corot și chiar a unora dintre impresionisti: transferul în sensibilitatea privitorului, prin intermediul picturii, a senzației de viață. În locul acestora a început a se pune tot mai precumpănitor accentul pe datele intrinsece ale picturii: linie, culoare, formă, ritm etc., suficiente lor însele și susceptibile de-a se elibera (cum s-a și întâmplat ulterior) de orice referire la vreun dat exterior.

Prin această nouă situație a problemei picturii în domeniul expresiei formei, în afara dependenței ei de expresia vieții, opera de artă a încetat să mai fie produsul unui raport între trei entități creative: artist – natură – paletă, pentru a se reduce la o relație numai între doi termeni: artistului paleta sa. Înlocuirea – mai întâi în pictura lui Monet, apoi în a lui Renoir, Pissarro și Sisley – a *culorii-receptacul* cu *culoareaundă cromatică* și părăsirea senzației de viață – respectiv, formalizarea picturii – pare să fi fost ceea ce a stârnit, dincolo de pitorescul anecdotic al motivărilor aparente, reacția negativă a amatorilor sensibili din acea epocă. Pentru această nouă pictură ce-și făcea atunci apariția, culoarea albastră a unui cer nu mai avea valoare de transfer a senzației în planul unei identități absolute – deși transfigurate – cu realitatea, ci – ca în pictura extrem-orientală sau preclasică (romanică, gotică) – ea se mărginea să producă stări de spirit (intelectuale, emoționale). A fost o schimbare de orizont și, implicit, și de mijloace, pe care cei mai de seamă pictori români aflați la TParis la accă Tclată (Grigorescu, Andreescu) nu și-au însușit-o, deși n-au trecut pe lângă ea fără a-i fi cules anumite sugestii, care le-a îmbogățit și le-a rafinat pictura.

Pentru a preîntâmpina o confuzie, vom adăuga însă că în evoluția picturii impresioniste a existat un moment în care vechiul ideal al transferului senzației de viață mergea mână în mână cu investigarea în domeniul posibilităților culorii ca principal agent înnoitor și îmbogățitor al expresiei plastice. Este faza aflată pe versantul ascendent al picturii impresioniste, în care e cuprinsă o

parte din activitatea mai tuturor pictorilor impresionisti – mai ales a lui Pissarro și Sisley – și întreaga activitate a lui Andreescu. După trecerea momentului de maximă explorare a noilor posibilități ale culorii, pictura impresionistă – urmând, de altfel, o cale evolutivă firească – a încetat să mai urmărească senzația de viață, pen



tru a nu mai păstra în mijloacele ei procedurale decât resursele expresive intrinsece ale culorii-materie, pe care a început să le aplice din ce în ce mai nepotrivit la vechea schemă a identității simbolului cu realitatea. Acest lucru a făcut ca mijloacele culorii să pară din ce în ce mai gratuite, în raport cu motivul, iar reacția n-a întârziat să se ivească, problema fiind pusă răspicat odată cu apariția pictorilor fovi. Dar urme viabile din momentul de echilibru: senzație de viață – expresie plastică o regăsim nu numai în pictura lui Andreescu (1874/75 – 1882), ci și mai târziu – deși în modalități diferite – chiar și la Van Gogh, în a cărui pictură miracolul expresiv constă tocmai în faptul că supremul triumf al culorii coincide în mod desăvârșit cu supremul triumf al senzației de viață, și că realitatea reprezentată se află într-o absolută concordanță cu semnificația ei, în planul celei mai intense culori pe care pictura în ulei a cunoscut-o vreodată. Vom da ca exemple pentru sintetismul unora din lucrările lui Van Gogh tablouri ca: *Bărți la Saintes Maries* (Amsterdam, Muzeul Van Gogh), sau *Peisaj din Auvers după ploaie* (Moscova, Muzeul Pușkin), în care maxima intensitate specifică a culorii este făcută să coincidă cu maxima potențare a senzației suscitată de natură (calitatea expresivă a albastrului cerului, a verdelui nuanțat al apei, a portocaliului alterat al nisipului, din primul tablou; atmosfera apoasă, de după ploaie, din cel de-al doilea).

Stilul exprimării poate să fie mai puțin fidel față de realitate, Tnă HtbeF TÂTaTTâârij-ETSuă OTH – oni Fintegrității formei, mai imitativ,

ca la Andreescu, dar acest fapt nu constituie un impediment pentru ca senzația de viață, la care ne-am referit, să nu poată circula nestânjenită în pictura lor, dincolo de diversitatea concepției lor stilistice. Această senzație domină în pictura lui Andreescu, cu atât mai mult cu cât modalitatea reprezentării prin trăsătura suplă și maleabilă de pensulă – în contrast cu scriitura «expresionistă» a lui Van Gogh – constituia un mijloc lexical făcut parcă anume să exprime, într-un echilibru perfect, atât integritatea obiectului reprezentat, cât și senzația de viață pe care această trăsătura-putea's – (7 su-ereze. Asemenea cuvintelor poetului: «Voi V spuneți vorbe, eu spun lucruri», Andreescu ar fi putut zice: I «Voi puneți culori, eu pun substanță». J

Acestei însușiri supreme Andreescu îi datorează poate sufragiu de care pictura lui s-a bucurat, încă de la început, din partea unor oameni care erau departe de a-i realiza, la ora aceea, valoarea noutății, lipsită de spectaculozitate. Putem crede că-3 âtorâta-acestei calități, privitorului nu – T-se cerea niciun fel de «înțelegere» condiționată de gradul de cultură, sau-măcar de disponibilitate a intelectului, sau definește a sensibilității, cum a fost cazul cu receptarea, în vremea aceea, a picturii impresioniste. Mai târziu, când pictura lui Pissarro va câștiga în direcția subtilității și a rafinamentului expresiei, va realiza și ei astfel de «rmFacoâc-sporite încă prin forța de șoc a elementului cromatic, dar atunci viziunea lui va fi evoluat divergent de cea a lui Andreescu în „pbfrda Toncepții lor, Ta7 un moment dat, înrudite, referitoare la expresia culoriiimaterie și, parțial, la aceea a analizei cromatice a luminii și a umbrei.

Spuneam că în evoluția picturii de peisaj din veacul al XIX-lea plein-airismul lui Andreescu reprezintă o verigă ce face legătura între peisagistica barbizonistă și impresionismul deplin configurat, verigă în lipsa căreia în distanța dintre cele două faze ar exista un hiatus. Faza aceasta de tranziție se schițează nu numai prin opera unor pictori preimpresioniști, ca Jongkind, Boudin sau Lepine, dar – așa cum am mai menționat – mai ales prin pictorii impresionisti, la unii dintre ei (Pissarro, Sisley) având o durată destul de lungă. Cu caracteristicile sale temperamentale și artistice specifice, chiar și Cezanne a trecut printr-o asemenea fază, în perioada de la Auvers (1872 – 1873). Faptul că la această dată Cezanne era mai avansat în direcția interpretării prin culoare a griurilor (*Casa spânzuratului*, Paris, Jeu de Paume), decât Pissarro și Sisley la 1870 – 1874, sau decât Andreescu la 1878 – 1882,

și că scriitura sa plastică se arăta încă de la început mai viguroasă, mai largă decât o vor face toată viața lor pictorii menționați, nu schimbă în esență datele problemei și nu fac mai puțin întemeiate aceste comparații. Mai mult decât atât, chiar Van Gogh va trece, între 1882 – 1886, printr-o asemenea fază (ultima parte din perioada olandeză și primele luni de ședere la Paris), în lucrări care amintesc în mod surprinzător de unele din tablourile lui Pissarro din 1868 – 1874, pe de-o parte, precum și de tablourile lui Andreescu din 1873 – 1882, de altă parte. Reiese că dacă în 1874 faza preimpresionistă fusese depășită pentru un Pissarro, tânărul Andreescu, sosind la Paris, nu putea face – asemenea lui Van Gogh mai târziu – abstracție de ea și să intre direct în problematica impresionistă. Chiar dacă ar fi dorit acest lucru. Și aceasta pentru simplul motiv că într-o dezvoltare organică, firească, spiritul uman are nevoie de a parcurge pe cont propriu – oricât de «în racursiu» – etapele acelei dezvoltări, fără a le putea sări sau escamota.

Faptul că Andreescu, ca și Grigorescu ceva mai înainte, se înserează într-un mod atât de firesc în sânul acestei vaste mișcări nu dovedește decât autenticitatea și vitalitatea «modernă» a talentului său. Nu este-nimic surprinzător în faptul că un talent puternic și viu se înscrie de la sine în această mișcare a artei novatoare, chiar înainte de a fi venit în contact cu reprezentanții acesteia, și că talentele minore s-au orientat întotdeauna către diferitele forme ale artei academice, încă dominantă în cercurile oficiale nu numai la 1870, dar chiar mult mai târziu 37.

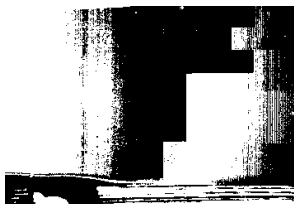
Ca urmare a modului său de a-și concepe imaginile în afară de orice convenționalism, direcția privirii lui Andreescu nu se afla înapoi, către reprezentanții școlii de la Barbizon, ci, prin periscopul tradiției valabile, către viitor, chiar dincolo de impresionism. Exprimarea formei și a spațiului numai prin simple raporturi de culoare, fără ajutorul insidios al unui contur convențional sau al unei zone de umbră tradusă facil prin mijlocirea bitumului sau a negrului diluat, reprezintă o caracteristică fundamentală a ceea ce este mai desăvârșit realizat în pictura sa. La Pissarro, între 1870 – 1872, încă se mai poate găsi o anumită doză de valorație creatoare de luminis





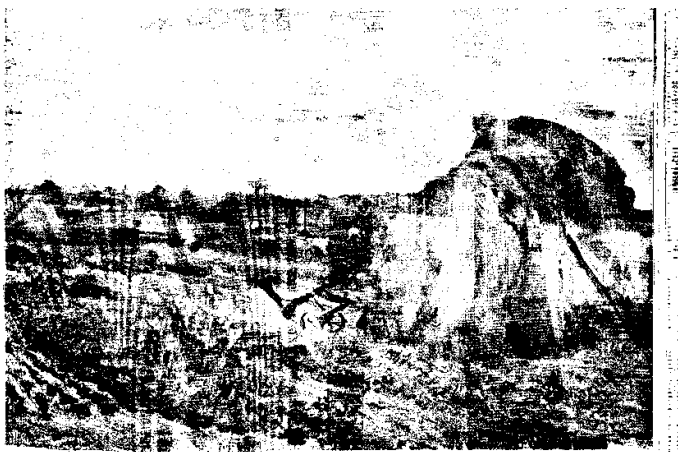
cență imitativă. La Andreescu, în lucrări ca *Iarna*, executată se pare înaintea plecării sale la Paris, sau *la arat*, *Drumul satului*, *Iarna la Barbizon*, toate executate în timpul șederii sale în Franța, cu totul egale ca viziune cu cele ale lui Pissarro din faza preimpresionistă a acestuia, nu se găsește nicio urmă din acest spirit, reminiscență desuetă a unei tradiții glorioase.

Mai mult încă decât *Iarna la Barbizon*, pânzele *la arat* și *Drumul mare* sunt realizate numai din raporturi de culori alterate și intense, de un mare rafinament și subtilitate în sesizarea celor mai infime diferențieri ale culorii «pure», travestită în haina unui brun-cenușiu și a unor griuri argintii ce ne duc și pe noi cu gândul, dincolo de impresionism, la «faza albă» a unui Utrillo. Aici trebuie căutat temeiul clarvăzătoarei afirmații a lui Lassaigue – surprinzătoare în primul moment – conform căreia o lucrare ca *Iarna la Barbizon* «pare să anticipeze cei mai buni Utrillo» 3S. Deși nu a explicat în niciun fel această afirmație, este clar că Lassaigue se referea la lucrările din perioada «albă» a pictorului francez, perioadă cu care, atât pictura lui Andreescu, cât și cea din faza preimpresionistă a lui Pissarro, prezintă indiscutabile analogii.



Trebuie să precizăm însă aici că Utrillo arăta chiar în această fază o mai mare îndrăzneală în afirmarea culorii decât ceilalți doi, îndrăzneală deloc surprinzătoare din moment ce venea după perioada de suprem triumf al culorii din opera unui Cezanne, a unui Van Gogh, a unui Gauguin, sau a oricăruia dintre fovi. Lucrările din perioada «albă», dar și altele – cum ar fi *Vins* din colecția Zambaccian – atestă în mod clar această înrudire de substanță a sensibilității native pentru culoare a celor doi înaintași – Pissarro și Andreescu la pictura lui Utrillo, precum și fermentul de modernitate pe care-l conținea arta acestora.

Direcția aceasta a rămas constantă pentru Andreescu (poate și datorită dispariției sale premature); în schimb – la exemplul seducătoarelor realizări ale impresionismului – ea a fost părăsită după un oarecare timp de către pictorul francez. În perspectiva evenimentelor ce vor urma, se poate însă avansa că orientarea spre culoare – mai curând decât spre lumină –



e—”.

conținea un germen de modernitate mai încărcat de potențe expresive. După ce a dat un număr de opere de o cuceritoare spontaneitate și de o amănunțită strălucire, impresionismul s-a golit curând de substanța însuflețitoare cu care pornise, diluându-se, după cum se știe, în mirifice dar inconsistente imagini, asemenea unor focuri de artificii, lipsite de substanță vitală și de echilibru interior.

Încadrată în marele curent al plein-airismului european din ultimele decenii ale veacului trecut, pictura lui Andreescu poartă amprenta unei individualități artistice de neconfundat, individualitate în strâns acord cu un ethos spiritual specific, cel care, într-o formă sau alta, poate fi depistat în opera unuia sau altuia din principalii reprezentanți ai școlii românești de pictură. Dacă prezența lui Andreescu nu este îndeajuns de subliniată în epoca sa, din punctul de vedere al unei viziuni novatoare, acest lucru este compensat cu prisosință de calitatea înaltă a realizării sale artistice, calitate ce-l plasează – așa cum sublinia și George Oprescu³⁹ – independent de pictori gradul ei de «originalitate», la nivelul celor mai de seamă din ultimele decenii ale veacului trecut. În legătură cu Andreescu se poate vorbi totuși și de o «originalitate», dar nu în accepția obișnuită a acestui cuvânt, ci de acea «originalitate» dificilă ce decurge în mod nemijlocit din profunzimea simțirii artistului și din perfecțiunea realizării operei sale. Asupra acestui aspect vom reveni în capitoul următor.

se poate constitui fie din raporturi de clarobscur, fie din raporturi de culori (primare, secundare), fie dintr-un acord între aceste două modalități extreme de exprimare. Soluția de mijloc este cea în care se înscrie și pictura lui Andreescu, cu precizarea însă că în lucrările sale reprezentative accentul cade la el întotdeauna pe primul termen: culoarea. Diferența dintre o nuanță de expresie «valoristică» și o alta de expresie «coloristică» constă în faptul că, în primul caz, culoarea e prezentă în amestec numai atât cât este necesar pentru a sugera privitorului identitatea obiectului reprezentat, lăsându-i luminii rolul de a-l defini plastic; în cel de-al doilea caz, ceea ce predomină este calitatea specifică a culorii, față de care importanța luminii este de ordin secundar, reprezentarea ei reducându-se la nivelul unei condiții vizuale subînțelese. În această categorie ni se pare a se înscrie cele mai semnificative pânze ale lui Andreescu: *Stejarul*, *Iarna la Marginea Barbizomului*, *Iarna la Barbizon*, *La arat*, *Drumul satului*, *Câmp* (după ploaie), *Stradă la Barbizon* (două variante), *Câmp cu flori și stânci*, *Pădure desfrunzită*, *Iarna în pădure*.

Motivul din *Iarna în pădure* ar fi fost deosebit de propice pentru o reprezentare de «valori» din cauza copacilor ce se pierd treptat în adâncurile de umbră ale pădurii. Și, totuși, niciun fel de «umbră», în felul tradițional, nu ne întâmpină în această capodoperă a lui Andreescu. În planul din fund, ca și în cel din față, domnește o limpezime egală, sub regimul căreia se ordonează structurile diferitelor elemente ce compun tabloul: zăpadă, trunchiuri de copaci, cerul acoperit; toate obținute numai prin niște foarte strânse, dar extrem de diferențiate raporturi de griuri colorate. În gama acestor griuri, culoarea este atât de precis, de subtil și de riguros drămuțată încât lucrarea pare ieșită din mâna unui copil, dar și a unui foarte savant pictor. Măsura, firescul, adevărul acestei lucrări sunt de o evidență absolută și în același timp de o construcție riguroasă, fără niciunul din acele artificii menite, uneori, a suplini prin efecte facile lipsa unei temeinice cunoașteri a unei meserii extrem de complexe, cum e cea a picturii.

b) CULOAREA ÎN EXPRIMAREA MATERIEI

Una din tainicele atribute ale picturii lui Andreescu, care contribuie în cea mai mare măsură la strania atracție pe care arta lui o exercită asupra spectatorului, este evidența optică a obiectului; o cvasi-identitate între reprezentare și obiectul reprezentat. Ca și cum,

prin actul pictării, s-ar fi produs un fenomen magic de transmutare a materialului pictural în chiar materia obiectului pictat, sub penelul lui, imaginea acelui obiect devenind pentru privitor echivalentul absolut al obiectului. Nu este vorba aici de acel naturalism, la care ne-am referit și mai înainte și care urmărește înșelarea ochiului, iluzia optică. Spectatorul avizat, cel care a reușit să se elibereze de prejudecăți în legătură cu necesitatea ca o operă de artă să se recomande, în primul rând, prin ineditul interpretării, percepe ușor faptul că, în ciuda insignifianței motivului și a «banalității» aparente a viziunii, Andreescu a fost un pictor de esențe. Un pictor, așadar, care în loc să creeze iluzia

optică a obiectului reprezentat prin punerea în evidență ac trăsăturilor accidentale ale acestuia – așa cum au procedat la vremea lor naturaliștii, iar în secolul nostru, suprarealiștii, de toate nuanțele – posedă darul de a imprima materiei picturale sugestia unei identități de substanță cu materialitatea obiectului, într-o configurare sintetică a formelor.

Andreescu a fost un pictor al realului, dar la el nu e vorba de acel realism prin care artistul se plasează pe poziția unei atitudini de indiferență față de motiv și care cultivă aspectele «inestetice» sie realității, pentru a sublinia precaritatea sau artificialitatea ierarhizărilor noastre de ordin estetic. Pentru Andreescu, criteriul de selectare a aspectelor din realitate, cele care însumează elementele viziunii sale artistice, este | stabilit în funcție de o latură spirituală ce are la bază o anumită blândețe, o anumită cuviință existentă în firea alcătuirii «omului simplu»; un fel de îndurare pentru ființe și lucruri, fără nimic din cruda înverșunare vitalist anestetică a unui realism înțeles în sensul lui cel mai îngust.

Există în pictura lui Andreescu o tendință spre obiectivitate în interpretare, altfel zis, o ipostaziere a interpretării sale subiective. Andreescu face parte din acea categorie de artiști care, disimulându-și cu grijă efuziunile, temperându-și

— sau, mai bine-zis, sublimându-și – avânturile, mânăți de o imperioasă necesitate de decantare în exprimare, își fixează ca unică modalitate a comportamentului lor artistic o clasică nevoie de ținută. În pictura lui sesizăm cu ușurință o atitudine «clasică», în sensul de recunoaștere a existenței realității din afară. Sau, dacă preferăm, în sensul de recunoaștere a realității ca *termen prim* în raportul

om-realitate sau, încă mai strâns, eu-realitate. Desigur, așa cum s-a mai spus, atitudinea «obiectivă» nu este altceva, nici ea, decât tot o atitudine subiectivă ipostaziată, care se contemplă pe sine, o ipostază extrapolată a subiectivității noastre funciare. Fie că lucrurile se oală cu petrec astfel, fie că ființa umană are posibilitatea să ia contact cu realitatea independent de acțiunea tălmăcitoare a propriei sale subiectivități – inevitabil modificatoare pe planul «pur» al ideii – aceasta ni se pare o chestiune secundară atunci când avem în vedere nu posibilitățile Individului, în genere, ci un caz anume, cel al pictorului Andreescu. În această privință trebuie să remarcăm că dacă există o interpretare subiectivă în pictura sa, ea se desfășoară întotdeauna în limitele recunoașterii primordialității realității exterioare.

Rezultatul unei asemenea obiectivări este un realism de substanță, dacă ușurăm termenul de «realism» de partea sa de absolut, de idolatrie față de datele primare ale existentului. Realismul acesta îngăduitor și selectiv, în care gustul are un rol suveran de arbitru, este, la Andreescu, scheletul pe care-l îmbracă meditația sa filosofică, ca și reveriile sale poetice, capabile să transfigureze acest realism până la o totală transsubstanțiere a materiei picturale. Ceea ce predomină în pictura sa este conștiința materialității lumii, perceptibilă prin simțuri, interiorizată în suflet și recunoscută cu mintea. Acesta este datul primordial, chiar dacă alături de el există și perceperea luminii ca fenomen cosmic și cea a structurii interne a culorii, organizată cu o precizie rar întâlnită în artă. Însușirile sale legate de perceperea structurii cromatice a luminii l-au condus – ca și pe Grigorescu, în unele din lucrările sale, dar cu mijloace coloristice mai puțin complexe – până în preajma impresionismului. Dar oricât s-ar apropia de pictorii impresionisti, de aceștia îl separă tocmai acest dat primordial la care ne-am referit, respectiv acest mod de a sesiza realitatea materială a lumii, fapt ce dă atât caracter cât și o originalitate de substanță artei lui Andreescu, în pofida aparentei ei cuminenii.

Suntem obișnuiți a înțelege *originalitatea* într-un singur fel, ca o largire, ca o extindere, mereu mai departe, a modalităților de exprimare plastică, altfel zis, ca o desfășurare într-un plan orizontal virtual fără sfârșit. Andreescu – și nu e singurul – oferă priveliștea unei altfel de originalități, mai greu de sesizat tocmai prin aspectul ei inofensiv: o originalitate în ordinea verticală, a adâncirii unor motive,

la prima vedere, familiare. Rareori pictura de șevalet a dat realizări mai tulburătoare, ca forță de transfigurare a unei realități dintre cele mai «banale», decât unele dintre lucrările lui Andreescu, cum ar fi *Ulcică cu flori*, *Drumul satului*, *Casa de ciurari* (toate la Galeria națională) și altele, pe care le-am citat ceva mai înainte.



«Banalitatea» este primul dintre obstacolele pe care le 9RUM au de învins, în fața multora din tablourile lui Andreescu, între lanuri cei ale căror spirite caută în artă extraordinarul, sub haina originalității exterioare. Nu avem decât să privim, cu o sensibilitate și cu o minte suficient de disponibile, constituirea și desfășurarea, în substanța ei, a întinderii câmpiei din *Drumul mare*, sau a celei din mica lucrare, atât de săracă în elemente configurale și cromatice atractive, *Arătură*, pentru a ne da seama de forța de sugerare a realului pe care o degajă aceste imagini, în a căror materialitate halucinantă ni se pare că, privindu-le, percepem însuși glasul profund și misterios al pământului.

Această extraordinară capacitate a artistului de a evoca natura intimă a țărânei, în ceea ce are ea mai sobru, mai tragic – dacă vrem – și mai lipsit de accidente seducătoare, ne întâmpină și în altă capodoperă a creației andreesciene: *La arat*, de la Galeria națională. Nimic nu vine să îndulcească în acest tablou austeritatea extremă a imaginii. Cerul este aspru și rece, satul îndepărtat și rudimentar, copacii despuiați, galbenul unor buruieni uscate apare ca o formă a culorii glodului reavăn dar înghețat. Figura umană, parcă ea însăși o

formă vic a țărinei, nu ușurează cu nimic tragismul subiacent al acestei pinze. Albastrul hainei răspunde cu aceeași asprime albastrului plumburiu al cerului, ca și ternei ostilități a pământului. Calul, de un alb sever și patetic în același timp, subliniază și mai mult extrema fixare a gamei în zonele cele mai complete ale alterării culorii în brăuuri stinse, compacte și înghețate. După atita acumulare de asprimi și de durități — rebarbative în sine — ne-am aștepta, în mod logic, la un efect repugnant asupra spectatorului. Și totuși, efectul asupra acestuia este unul de sublimă frumusețe în ordinea austerității, deși termenul de «frumusețe» nu este poate cel mai potrivit în cazul acesta, în care avem de-a face cu ceva mai profund și mai grav decât perceperea de către artist a laturii hedoniste a realității.

50.
CIMP



liiM

pRII

Există în artistul Andreescu o capacitate puțin obișnuită de transfigurare a oricărui element luat din realitate (uneori deosebit de prozaic în sine, cum ar fi un pește întins pe o masă, sau două rațe sălbatice atârinate de gât cu un cui prins în perete), transformându-l într-un obiect de preț, un receptacol miraculos care captează suma focalizată a unor multiple conținuturi de trăire spirituală, toate proiectate asupra materiei brute.

Această echivalență, această identitate între obiect și subiect, în termenii revelării subiectului prin intermediul obiectului, se traduce, de obicei, prin noțiunea de *calitate*, categorie foarte greu de definit, de care vom încerca să ne apropiem gândindu-ne la trei dintre artiștii români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Aman, Grigorescu și

Andreescu. Epoca în care au trăit este relativ aceeași, iar concepția lor despre formă mult apropiată, în sensul că la toți trei imaginea luată din natură servește drept portativ al mesajului lor artistic. Există, de asemenea, la toți trei un anumit transfer de sugestii și o anumită comunitate de aspirații artistice. Și totuși, pe aceste trame aparent înrudite ni se revelează conținuturi interioare atât de diferite încât, la o privire mai atentă, sub acest unghi, ei devin străini, inaccesibili unul altuia.

Nu ne referim aici la marile compoziții ale lui Aman, ce nu-și pot găsi echivalentul – nici măcar tematic – în vreuna din lucrările lui Andreescu, ci la acele lucrări de mai mici dimensiuni în care întemeietorul învățământului artistic academic de la noi a fost, ca artist, mai «sincer». Lăsăm, de asemenea, la o parte faptul că concepția lor plastică a fost, în linii mari, diferită (de clarobscur relativ la Aman, luministică la Grigorescu și cromatic-valoristă la Andreescu). Chiar atunci când tratează teme similare (naturi moarte, peisaje) și folosesc o tehnică ceva mai apropiată (în rarele lucrări de clarobscur existente în opera reprezentativă a lui Grigorescu și în lucrările – încă și mai rare – ale lui Andreescu), ultimul este de departe cel mai original, mai complex și mai rafinat. Nu numai comparat cu Aman, ci chiar cu marele Grigorescu, față de care pentru mulți Andreescu – poate și din cauza morții sale premature – rămâne încă un pictor «nerealizat». Grigorescu schițează abia – în cadrul unui limbaj în care lumina deține rolul principal – ceea ce Andreescu, în opere atât de puține, a realizat atât de deplin în termenii unui limbaj de o rară plenitudine și puritate a culorii.

Acesta poate este și sensul în care Andreescu pare a-și fi depășit, într-un fel, epoca, cu toate că, morfologic vorbind, el nu dă impresia a fi urmărit deliberat nici măcar să țină pasul cu ea. «Modernismul» picturii lui Andreescu nu se află la scară imediată, căci artistul se găsea prins în relații mult mai cuprinzătoare cu absolutul, cu atemporalul. Și e ciudat cum din preocupările acelei vremi a rămas să ființeze un număr mai mare de opere ce păstrează urme de înrudire cu tablourile lui Andreescu, decât dintre cele care au provocat



r... \ -, f?

treierat interesul timpului respectiv și care azi, în perspectiva altor desfășurări, ne apar mai mult excese ale unui entuziasm de moment și ale unui spirit de sistem poate prea exclusiv. În această privință, pe Andreescu îl regăsim sub nimbul unei comunități unde îi întâlnim numai pe cei fără echivoc mari și durabili, mai etern umani.

Andreescu accede și el la originalitate, dar nu la aceea de viziune – ce se vede mai des – ci la una de «esență». Ne referim aici la gradul de imaterialitate la care pictura lui a fost ridicată, altfel zis, la gradul de metamorfoză în valori spirituale a materialului plastic – insignifiant în sine – al culorii. Aceasta este o calitate care se vede rar în pictură, chiar la artiștii cei mai mari. Măsura în care Andreescu, prin nu știm ce intuiție misterioasă, ajunge încă din perioada buzoiană, în modul cel mai firesc, să învingă natura imanentă a materiei picturale, să o desființeze literalmente pentru retină și să o ridice la natura imponderabilă a echivalențelor spirituale ale lucrurilor semnificante, este de-a dreptul uimitoare.

De remarcat, în acest sens, e faptul că eforturile lui Andreescu nu par să se fi îndreptat niciodată spre transcenderea materiei brute în valori spirituale – problemă deosebit de dificilă în întreaga pictură, la a cărei rezolvare artiștii ajung în genere după ani de îndelungi căutări – ci spre familiarizarea cu resursele expresive, susceptibile de a fi obținute prin exercițiu, ale desenului. Această libertate de exprimare prin desen el a câștigat-o cu prețul unor strădanii vizibile în

numeroase lucrări, mai ales în cele de la începutul activității sale. Dar, încă de la primele lucrări, gradul de finețe înăscută și de sensibilitate retiniană al lui Andreescu era cu totul excepțional, permițându-i să realizeze, în modul cel mai firesc, raporturi și diferențieri între calitatea, structura cromatică și înălțimea de ton a culorilor folosite, de o subtilitate și de un inefabil rar întâlnite. Asemenea calități par a se dezvălui cu o deosebită evidență mai ales în unele din lucrările sale de dimensiuni modeste, cum ar fi *Cabană în pădure* (colecția prof. G. Oprescu), unde pictorul ataca una din temele cele mai ingrate pentru un pictor: perdeaua monotonă a unei păduri de brazi, vara.

Gradul de transfigurare a materiei este ușor perceptibil și în *Iarna în pădure*, în ciuda sobrietății imaginii, redusă

— cromatic — la albul zăpezii și la succesiunea trunchiurilor vineții ale copacilor, care-și înalță crengile pe fundalul cenușiu al cerului. Să nu se creadă că eficiența acestui tablou se datorează numărului mare de nuanțe din albul zăpezii, sau din cenușiu-violet al trunchiurilor copacilor, nuanțe în măsură să transforme aparenta monotonie cromatică a tabloului într-o adevărată simfonie de griuri colorate (în gamele respective). Nu negăm că o asemenea simfonie există și aici, dar aceasta s-a mai văzut și în opere de mai mică eficiență expresivă. Mai presus de simfonismul culorilor, în *Iarna în pădure* ne întâmpină acea capacitate rară, la care ne-am mai referit, în măsură să transfere, în spațiul tabloului, substanța intactă a trăirii spirituale a artistului.

În ciuda unei diversități pe care am ținut s-o subliniem la timpul oportun, la Andreescu nu întâlnim deosebiri esențiale de la o fază de creație la alta, așa cum s-au petrecut lucrurile cu Grigorescu. Opera acestuia, după cum se știe, a avut un moment de inspirație academistă ca, de pildă, în *Autoportretul* din 1855 – 58 (?) (Galeria națională); un moment romantic, în *Paznicul de la Chailly* (colecția Zambaccian); altul barbizonist (rousseau-ist), în *Interior de pădure* (Muzeul de artă din Arad), pentru a dobândi adevărata ei înfățișare abia când artistul ajunsese la o vârstă depășind pe cea la care Andreescu încetase să mai picteze. La Andreescu nu vedem nimic din asemenea căutări de sine, firești, legitime, aproape inevitabile pentru orice artist. Cu siguranța unei săgeți ce nu poate zbura decât spre țintă din clipa lansării, Andreescu păstrează aceeași viziune de la începutul activității sale artistice când, în ciuda mării sale admirații față de Grigorescu, nu devine — ca alții — un emul al acestuia; viziunea aceasta o găsim

netulburată și la sfârșitul vieții sale, când contactul cu acel Paris plin de efervescentă din acea vreme l-ar fi putut influența într-un fel sau altul. Artistul își continuă imperturbabil drumul său. Tablourile sale nu lasă să se întrevadă în niciun fel că liniștita certitudine în ceea ce avea de făcut i-ar fi fost stânjenită de exemplul vreunui maestru din trecut sau contemporan. Desigur că în unele din lucrări există elemente în care se pot observa – așa cum am văzut mai înainte – încercări și oscilații în fața problemelor pe care i le-a pus pictura, dar ele n-au depășit niciodată cadrul unei viziuni și al unei concepții fără schimbări esențiale de-a lungul întregii sale activități artistice.

Explicația acestei siguranțe stă poate tocmai în faptul că, spre deosebire de foarte mulți pictori, Andreescu și-a făurit încă de la început – cum am mai amintit – un instrument de lucru despre a cărui valoare, cu toată marea sa modestie, avea el însuși cel puțin o bănuială 40. Instrumentul pictural pus în lucru de Andreescu a fost destul de suplu pentru a se plia la mișcările propriei sensibilități, dar și destul de precis pentru a nu trăda calitatea și natura acestei sensibilități. El a trebuit să fie, însă, în primul rând, deosebit de riguros, pentru a permite artistului evitarea oricărei aproximații, a reușitei întâmplătoare, dușmanul de moarte al oricărei concepții artistice coerente.

Cine a încercat vreodată el însuși să picteze știe cât de rebel poate fi materialul pictural, cât de greu e să păstrezi o unitate între diversitățile expresive ale elementelor formale: fiecare *vrând* altceva, fiecare *spunând* altceva. Dar pentru a sesiza aceasta și pentru a găsi mijloacele în vederea realizării unei asemenea unități, mănuiitorul penelului trebuie să posede acel complex de însușiri psihofizice grație cărora să fie în măsură de a percepe diferența între ceea ce face și ceea ce simte. Altfel repede se mulțumește cu orice și întinde pe pânză culori fără a le cunoaște legitatea. Numai acela care și-a pus problema găsirii unui numitor comun prin care două suprafețe, inegal de închise și diferit colorate, rămân totuși egale între ele, numai acela poate bănuie ce demonstrație de

55 – Întârzia în finisarea unor detalii dintr-un portret, el contra
STRADA

la barbizon cara efectul iluzionist printr-o eludare rapidă a altor părți ale imaginii, socotite neimportante în economia generală a tabloului.

În strânsă legătură cu «forma-deschisă» se află și conceptul de «tușă», înțeleasă ca o unitate plastică distinctă. Cunoscută de multă vreme și folosită cu precădere, mai ales în perioadele de supremă înflorire a «formeii-deschise» – în baroc (Rubens, Rembrandt, Hals) sau în rococo (Watteau, Fragonard) – «tușa» cunoaște, în veacul al XIX-lea, o reactualizare și o intensificare a potențelor ei expresive. În măsuri diferite, de la o pânză la alta, sau, câteodată, de la un colț al tabloului la altul, un Delacroix, un Corot sau un Courbet o lasă să apară tot mai des și mai evident, mai ales în lucrările acestora cu caracter de «schiță». Grigorescu, la noi, îi dă o extindere plină de îndrăzneală, conferindu-i – cu rezultate expresive remarcabile – o autonomie mult mai mare decât o avusese la Corot și, cu atât mai mult, la pictorii de la Barbizon.

Nu se poate spune că Andreescu a rămas nereceptiv la farmecul picturii lui Grigorescu, dar nu i-a urmat niciodată exemplul. În reprezentarea formeii, el n-a înțeles niciun moment să transforme – așa cum a făcut Grigorescu nu numai în multe din picturile sale, dar chiar și în anumite acuarele și laviuri – trăsătura de penel în acea individualitate formală, care cu un termen consacrat poartă numele de «tușă»; el a reținut doar posibilitatea folosirii urmei de pensulă în ipostaza ei de construire a formeii. Trăsătura lui Andreescu va fi și mai târziu, așa cum fusese în primele sale lucrări, subordonată nevoii construirii formeii, dar nu disimulată, ci – după vechiul exemplu al lui Rembrandt și Chardin, și după mai noul exemplu al lui Corot – concepută în așa fel încât să-și dezvăluie prezența, adăugând astfel un plus de expresivitate formeii și constituind în același timp un element de identificare artistică.

Am menționat în mai multe rânduri faptul că între pictura lui Andreescu și adolescența impresionismului există o serie de puncte de contact. Însă nu ne-am gândit, făcând această afirmație, niciun moment la scriitura impresionistă, ci la constituția culorii ca vocabulă plastică, la funcția semantică a acesteia, din punct de vedere armonic, și la concepția despre unitatea luminii din tablou, sub al cărei regim se produce activitatea culorii. În ceea ce privește rolul pe care trăsătura îl joacă în economia limbajului plastic al tabloului, Andreescu se va situa întotdeauna dincoace de sintaxa impresionistă, chiar atunci când e vorba de formele incipiente ale acesteia.

La niciunul dintre pictorii impresionisti – exceptându-l poate pe Manet din faza lui «hispanizantă» – trăsătura nu deține un astfel de rol

funcțional în construirea formei ca la Andreescu. Din contră, ea are încă de la început tendința de-a se emancipa, de a câștiga o autonomie tot mai deplină. Chiar dacă va continua, un timp, să mai servească forma, o va face într-un mod tot mai lax, pentru ca mai apoi, desprinzându-se tot mai mult de aceasta, să dobândească o totală independență în economia generală a tabloului. Din mijloc de reprezentare a realului, trăsătura va deveni un mijloc independent de comunicare, o unitate expresivă specifică, ce se poate dispensa de suportul unei realități din afară. Încheierea acestui proces va avea însă loc abia în veacul nostru.

În pictura lui Andreescu, trăsătura este departe de a fi atins vreodată un asemenea grad de independență în reprezentarea formei. Chiar în raport cu pictura impresionistilor sau cu cea a lui Grigorescu, în care emanciparea trăsăturii a fost incomparabil mai puțin radicală decât în opera unora dintre artiștii următoarelor decenii, în pictura lui Andreescu trăsătura ne apare ca ținând mai curând de idiomul clasic al exprimării. Evident, scriitura lui nu este câtuși de puțin atât de ștearsă – în beneficiul formei academice – cum se prezintă ea la un Fantin-Latour, de pildă, și nici la un Degas în lucrările sale «clasice», de tinerețe, pictate în ulei. Totuși, nici în cele mai «libere» lucrări ale sale, ca *Femei în parc* (col. Caliopei Munteanu), de pildă, Andreescu nu găsește necesar să scoată trăsătura din rolul ei funcțional tradițional, ci o subordonează unei construcții plastice, relativ sintetice, a formei, lăsându-i vizibilă numai în parte constituția ei expresivă. Altfel zis, pictorul subordonează trăsătura reprezentării obiectului. Atunci când nu mai e nici instrument plastic al formei, cu care să alcătuiască împreună o neștirbită unitate, ca în marea majoritate a lucrărilor sale, dar nici nu ajunge la o fizionomie expresivă autonomă, ca în cadrul picturii impresioniste, trăsătura andreesciană – atât de sugestivă și de eficace de obicei – pare a pluti în derivă, ca în tabloul mai sus citat.

De altfel, între pictorii impresionisti, pe de-o parte, și Andreescu, pe de altă parte, există o divergență nu numai de ideal estetic, ci chiar de structură artistică. Pentru Andreescu, ca și pentru aproape toți pictorii români care i-au urmat, redarea «fugitivului», a «efemerului», facilitată de descoperirile impresionistilor în legătură cu posibilitățile tușei de exprimare a mișcării universale, nu a constituit niciodată o tentație. Nu e vorba, în niciun caz, de o insuficiență a posibilităților creatoare ale artiștilor noștri, ci de un simțământ – chiar dacă obscur,

totuși foarte activ – că ei ar fi «altceva», după expresia lui Petrașcu, altfel zis, reprezentanți ai unei spiritualități artistice diferite. Demersul lor poate fi interpretat, credem, ca o regăsire – în forme moderne, bineînțeleasa unei străvechi matrice stilistice, conform căreia creatorii noștri de totdeauna au fost, poate, mai dispuși să perceapă lumea sub aspectul static, al «esențelor», decât sub cel al formelor în mișcare, al «aparențelor» [opозиție pe care a stabilit-o, în clasicismul său funciar, și Poussin, atunci când s-a referit la antinomiile «prospect» = noumen (esență) și «aspect» fenomenon (aparență)] 41.

Față de dezinvoltura desenului impresionist și de închistarea în forme rigide a celui clasic (academist sau nu), Andreescu dovedea, chiar de la începutul activității lui, o deplină siguranță în găsirea-unei juste măsuri, a unui echilibru între o modalitate de exprimare lapidară și completa ei sfericitate în articulare, încă de la primele opere, imaginea andreesciană se constituie din largi unități de măsură, înglobând – fără pedanterie, dar și fără hiatusuri – forma, într-o desăvârșită coerență a ansamblului, fără întârzieri în cizelări inutile, dar și fără nervoase capricii de virtuozitate spectaculoasă. De aceea, nu vom găsi nici la început, când picta încă din instinct, nici mai târziu, când perceperea senzației vitale era în mai mare măsură filtrată prin intelect, nimic din grija pentru o meticuloasă caligrafiere a formelor, care stânjenește libertatea de a visa și fixează impresia într-o neclintire lipsită de ecou.

Cu toate că în viziunea sa despre natură, ca și în concepția sa despre formă, Andreescu realizează o operă ce se subsumează cu ușurință unei unități stilistice de ansamblu, există totuși în activitatea picturală a artistului un moment când acesta pare a se angaja pe un drum abia explorat de el în lucrările executate în țară. Acest moment coincide cu șederea lui în Franța. La această cotitură în activitatea sa face, poate, aluzie Andreescu însuși atunci când, într-o scrisoare din 15 martie 1880, scria: «... pot să fac lucruri care nu le puteam face când am plecat din țară, și în altfel de mod» (s. n.) 42. Este plauzibil ca «modul» diferit la care se referea pictorul în scrisoarea sa către Periețeanu, la mai bine de un an de la sosirea sa în capitala Franței, să se afle într-o oarecare legătură cu o «modernizare» a mijloacelor de tălmăcire, *prin culoare*, a funcțiilor realului, aspect prin care pictura lui se plasa – așa cum am văzut – în imediata apropiere a impresionismului, altfel zis, în faza lui incipientă (de constituire).

La câteva luni de la sosirea sa la Paris, se deschidea la nr. 28, Avenue de l'Opera, cea de-a patra expoziție de grup a pictorilor impresionisti (10 aprilie – 15 mai 1879), iar Salonul oficial din acel an cunoștea deja succesul lui Renoir. Deși nu putem avea o certitudine în această privință – datorită regretabilei dispariții a celei mai mari părți din corespondența lui Andreescu adresată familiei – putem presupune totuși că artistul era la curent cu aceste evenimente, dat fiind faptul că încă de la sosirea sa în capitala Franței, el își exprimase entuziasmul în legătură cu activitatea galeriilor de artă pariziene 43.

Interpretarea prin culoare a luminii și a umbrei, preocupare aflată la ordinea zilei în pictura Parisului acelei epoci, se vădește și în câteva din pânzele lui Andreescu executate la Paris, dintre care *Model costumat în albastru* (Galeria națională) și *Studiu de nud pe scaun* (col. Eleonora Costescu). Pe terenul culorii locale a rochiei *Modelului costumat*, Andreescu aplică, de pildă, procedeul traducerii luminii și umbrei albastrului, prin deplasarea acestuia spre centrul spectrului culorilor până la albastru-galben (pentru lumină), și spre marginea lui până la albastru-roșu (pentru umbră). Sesizarea acestui fenomen, determinant pentru structura cromatică a luminii și a umbrei, precum și găsirea modalităților de paletă în măsură să exprime această structură prin «treceri» ale gamei cromatice, în funcție de unghiul de incidență al luminii pe formă, reprezintă unul din principalele elemente novatoare pentru gândirea plastică a vremii, la care Andreescu va fi ajuns, fie împărtășindu-se din ideile existente în acel moment la Paris, fie prin mijloace decurgândi din propriile sale căutări.

Este posibil ca și în alte perioade artistice pictorii să fi recurs la roșu pentru obținerea unei aparențe de umbră, ca «plutind» pe suprafața unui albastru, adică realizarea pe pânză a unei disocieri subtile între culoarea locală a unui obiect și boarea imponderabilă ce-l învăluie. «Nuanțele» folosite chiar de marii colorişti din trecut nu însemnau însă o modificare intervenită în chiar structura culorii, așa cum se va întâmpla în pictura deplin realizată a unui Cezanne. Procedeul fusese bănuț, e drept, și de Goya, dar el ni se dezvăluie, cu mai multă claritate în lucrările lui Andreescu la care am făcut aluzie mai sus. Gustul de a lăsa un galben sau un roșu să apară în cadrul unei culori locale de albastru, ca efect specific al luminii și umbrei asupra culorii locale, reprezintă o lărgire, pe plan estetic, a rolului acordat în

trecut culorii: acela de a fi doar un semnalant al identității materiei obiectului. Acest lucru se realiza, în mod practic, prin desfășurarea în trepte de închis-deschis a culorii locale, fără niciun fel de veleitate de deplasare laterală (în ordinea orizontală a spectrului).

Firește că nici la Andreescu nu avem încă a face cu abolirea, din sfera cromaticii, a ordinii verticale și, în consecință, cu renunțarea la resursele plasticității oferite de dimensiunea închis-deschisului (în sens de umbră-lumină) tradițional, în folosul exclusiv al unei ordini orizontale, polifonice, de reprezentare a formei prin culoare, așa cum se va întâmpla mai târziu în pictura lui Cezanne, dar mai ales a lui Matisse.

De asemenea, nu avem de-a face nici cu procedeul tehnic al pictorilor impresionisti, acela de a obține efectul retinian al unei culori compuse prin alăturarea – de exemplu – a doua culori primare echidistante, procedeu care este relativ simplu de aplicat. Andreescu păstrează încă resursele expresive ale raporturilor verticale de umbră-lumină, dar le îmbogățește printr-o deplasare oblică spre orizontalitate, diversificând gama de închis-deschisuri a valorilor de umbră-lumină, prin aportul diferențelor specifice dintre o culoare și alta, fie sub o lumină egală, fie intervenind în însăși structura cromatică a luminii și a umbrei.

Ceea ce la Courbet, sau chiar la Corot, era – de pildă – un albastru spre negru (în umbră) și un albastru spre alb (în lumină), devine în *Model costumat* un albastru care – sub efectul roșului care e lăsat să se întrevadă înăuntrul gamei albastrului (descompus, la rândul lui, în cele șase culori ale spectrului) – joacă rolul de grad de umbră. Se obține, astfel, o aparență de umbră, colorată mai degrabă cu ajutorul calității specifice a roșului, decât prin înălțimea de închis sau de deschis a albastrului. Tot astfel în *Studiu de nud pe scaun*, carnația modelului este tratată într-un mod similar, cu valori de lumină de diferite grade obținute nu în ordinea verticală (a închis-deschisului), ci prin echivalențe cromatice, diferențele de penumbră fiind redată prin nuanțele gamei de albastru-verde-violet, iar cele de lumină prin cele ale gamei de galben-portocaliu-roșu. Asemănarea și a acestui tablou cu lucrările lui Cezanne, de după 1875, constă în faptul că gradele de lumină în care se află diferitele planuri ale formei sunt transpuse, și la Andreescu, în nuanțele celor șase culori fundamentale, în care găsim, diversificată în subsidiar, culoarea localității generale a rozului

carnației.

Andreescu ajungea, așadar, la o plasticitate sugerată nu de raporturi de închis-deschis ale aceleiași culori locale, ci prin punerea în raport a culorilor unele față de altele în specificitatea «undei» lor cromatice. Ne referim la culoare ca «undă» și nu ca «substanță», adică la folosirea culorii într-un sens cromatic și plastic totodată, prin efectul de «lumină» și de «umbră» pe care nuanța unei culori o poate avea într-un ansamblu față de o altă nuanță. Poziția pe care Andreescu se situa în aceste tablouri reprezenta, astfel, o lărgire a resurselor picturii, prin îmbogățirea acesteia cu aportul unei dimensiuni orizontale de «undă» a culorii (ceea ce este altceva decât «vibrația» impresionistă). În același timp era vorba și de o aprofundare a resurselor paletelor și de o «solidificare» a mijloacelor puse în lucru cu vreo 8 – 10 ani mai înainte de impresionisti, solidificare asemănătoare ca scop, dar diferită ca procedeu de cea pe care tocmai o întreprindea, cu mai multă hotărâre și în cadrul unei alte concepții, Cezanne. Dacă față de Cezanne, Andreescu rămâne un moderat, față de Corot sau Courbet el ne apare, incontestabil, ca unul din novatorii tehnicii picturii în ulei din vremea lui. Deși diferit, el se afla pe o poziție echivalentă cu cea pe care se aflau Pissarro și Sisley prin 1870, sau chiar cu cea a lui Van Gogh din ultima sa perioadă olandeză și din primele luni ale șederii sale la Paris.

Dacă facem abstracție de viziunea sa, în care surprindem destule legături cu trecutul, din punctul de vedere al mijloacelor cromatice de exprimare Andreescu – prin ceea ce aduce mai personal în interpretarea acestora – se înserează de la sine în mișcarea generală europeană a picturii, ce avea loc în cel de-al optulea deceniu al veacului trecut. Cunoaștem puține exemple care se înscriu în afara acestui sens novator al artei sale. Între acestea vom aminti, în primul rând, *Autoportretul* său din tinerețe și – parțial – *Felii de pepene*, *Coacăze*, *Oală cu flori* (col. Aurel Stroe) și *Nud în pădure* (Galeria națională), lucrări pe care le putem considera drept unul din punctele extreme ale picturii andreesciene. La celălalt pol se situează acele opere prin care Andreescu participă la efortul artiștilor novatori contemporani lui (*Model costumat în albastru*, *Studiu de nud pe scaun*). Între aceste două puncte extreme: unul legat de tradiție, iar celălalt consunând cu ce era mai nou în arta vremii, cele mai multe din tablourile lui Andreescu tind fie spre estetica unui realism modern, postbarbizonist (*Pădurea de fagi*, *Drum de țară*, *Stâncile de la Apremont*,

Iarna în pădure), fie spre un impresionism incipient (*Drumul satului, Câmp, Iarna la Barbizon, Iarna la marginea Barbizonului, Stradă la Barbizon*, ambele lucrări cu acest titlu), înrudit îndeaproape cu opera lui Pissarro și Sisley din perioada la care ne-am referit deja.

Credem necesar să ne oprim puțin la două din lucrările debitoare trecutului: *Autoportret* și *Nud în pădure*. Dacă *Autoportretul* e încă academizant – poate din motive tehnice, ținând de inconvenientele inerente începutului – *Nud în pădure* ni se pare grevat în mod mai deliberat de acea falsă estetică a «finisării», atât de mult cerută de gustul public, care imputa impresionismului o carență tocmai în această privință. Dată fiind continuitatea în direcția «noului» din pictura lui Andreescu, în excesul de minuțiozitate din execuția acestui tablou nu putem vedea decât o concesie pasageră acordată acestui gust, poate în vederea primirii sale la Salon.

Spunem aceasta deoarece, spre deosebire de restul picturii sale, Andreescu nu se mulțumește aici doar cu o sondare filosofică a realității, ci caută să dea compoziției sale înțelesul unei istorioare: o figură nudă la marginea unei păduri, printre crengile pomilor lucind o frântură de cer, ce se oglindește într-un firicel de apă. Nu mai rămânea decât să-i pună titlul:

«Bacantă», sau ceva asemănător. În acest caz, însă, interpretarea realistă a figurii nu s-ar mai fi conjugat cu anecdota mitologică inclusă în titlul.

Corot executase și el compoziții similare, înainte de-a se mulțumi cu simpla poză a unui model în atelier, dar la el eventuala semnificație mitologică nu era în niciun fel contrazisă de o tratare realistă a figurii. În tabloul lui Andreescu vedem mai degrabă o influență îndepărtată a gustului pentru anecdotica de succes a vremii, așa cum apărea ea în lucrările unora din gloriile efemere ale epocii: un Alex. Cabanei (1823 – 1889) (*Venus născându-se din mare*), sau un Paul Baudry (1828 – 1886) (*Perle și valuri*). Acest gust a fost întrucâtva însuflețit de ecouri deduse din cultul pentru senzația naturii al școfât de la Barbizon, așa cum se poate constata în compozițiile lui J.J. Henner (1829 – 1905), cu una, două sau mai multe «naiade», din recuzita căruia Andreescu se vede că a împrumutat – din fericire, pentru prima și ultima dată și într-un mod cu totul nesemnificativ – numai rudimente ale anecdotei curente: o margine de pădure cu un pârlăș lângă care se află culcat trupul nud al unei femei, puternic luminat,

desprinzându-se pe un fundal de copaci excesiv de întunecați, printre care apare o frântură de cer. În această lucrare există o incongruență rezultată din faptul că, deși spiritul în care este concepută precum și tehnica aplicată aparțin plin-airismului, prin modul de interpretare a eclerajului s-ar părea mai curând că ne aflăm în fața unui studiu de atelier (lumină laterală, nu de sus, ca în aer liber; culoare prea întunecată pentru frunziș și trunchiuri de copaci), în ciuda excesului de minuție în redarea reliefului forme, având drept rezultat alunecarea spre redarea unei realități nu îndeajuns de transfigurată prin actul creator al artistului.

Nud în pădure rămâne totuși o lucrare de o frumoasă ținută.

Aceasta datorită structurării interne a vocabulei cromatice, luată ca unitate fundamentală, celulară, a expresiei plastice, însușire ce conferă atâta organicitate și specificitate oricăruia din tablourile lui Andreescu.

În general, opera andreesciană reprezentativă se constituie 58.

din acele pânze în care imaginea obiectului este transpusă de model cosățumat în largi unități expresive ale gestului plastic și în care datele (femeie în fotoliu)

realului sunt trecute prin filtrul ființei sale lăuntrice, pentru a fi cuprinse apoi în blânde și măsurate cadențe ale limbajului său artistic. În vederea transmiterii unui mesaj al cărui conținut rezidă mai puțin în expresivitatea desenului și a «forme-închise», și mai mult în cea a culorii, Andreescu și-a făurit un instrument ideal, în același timp suplu și de neclintit, în măsură să doteze fiecare din vocabulele sale cromatice – indiferent de locul pe care-l ocupă în economia tabloului – cu un extraordinar coeficient de trăire interioară, în această capacitate a artistului de a plăsmui substanțe și medii de o infinită varietate, din a căror materialitate reține numai echivalentul rezonanței lor spirituale, constă, probabil, eficacitatea operei Andreesciene și atracția pe care nu încetează s-o exercite asupra privitorului. Puțini artiști, în istoria artei moderne, pot fi atât de accesibili ca Andreescu, dar, în același timp, atât de «ermetici», în ascunsă și greu de pătrunsă taină a expresiei lor picturale. Vorbirea artistului este măsurată, subtil cadențată, în vederea unei ideale inteligibilități a esențelor perceptive. Nicio exagerare și nicio scădere nu vin să clatine acest edificiu expresiv, solid și fragil totodată, către o direcție sau alta. Între excesiv și insuficient, Andreescu a găsit o minunat de justă măsură în articularea

și ritmarea discursului plastic. Este aici o implicită și deloc didactică lecție de bun gust și de firească eleganță în exprimare, pe care opera andreesciană o propune, fără insistențe, înțelegerii noastre.

d) CULOAREA

ÎN EXPRIMAREA SPAȚIULUI

Am văzut că Andreescu se plasează pe linia mării tradiții clasice în legătură cu reprezentarea formei, în sensul că niciun hiatus nu separă elementele compoziționale, riguros articulate în desfășurarea lor în spațiu, fără nicio sincopă în continuitatea strânsă a acestei desfășurări. Nu vom găsi în pictura lui Andreescu – așa cum se întâmplă în cea a lui Grigorescu, de pildă – acele eliziuni prin care se urmărește mai mult sugestia optică, decât perceperea tactilă a formei. Stăpânit de nevoia unei concretețe cvasi-sculpturale, materiale, a formei, Andreescu nu lasă nimic pe seama constituirii retiniene, la distanță, a coerenței imaginii. Tinzând la configurarea obiectivă a imaginii, el realizează o formă ca sculptată în culoare, nu însă prin acele procedee prin care unii pictori încearcă să facă palpabilă materialitatea obiectului prin ieftine unii, însă, fie din pricină că au pierit tineri (Andreescu, Bazille), fie că această formă convenea mai bine disponibilității lor artistice (Manet), ea a rămas să epuizeze cât mai mult cu putință doar acest moment artistic.

Cele mai multe similitudini în această privință apar, așa cum am văzut, între Pissarro și Andreescu, în lucrările cărora sinteza dintre reprezentarea triși bidimensională are drept rezultat crearea unui spațiu turtit, dar care păstrează în mod ciudat atributele depărtării. Spațiul acesta este în același timp plan și adânc, apropiat și depărtat. În felul acesta, ei păstrează unitatea și integritatea decorativă a suprafeței tabloului, în care toate părțile sunt egale în importanță, dar reprezentarea figurală anulează impresia de bidimensionalitate, prin crearea unor raporturi cromatice de desfășurare în adâncime.

Într-un tablou având la bază o concepție tridimensională, decorativismul, bidimensionalitatea pânzei dispar, fiind înlocuite printr-o impresie de adâncime a spațiului. Astfel, în lucrarea lui Millet pe care am mai menționat-o, *Grapă și plug pe câmpia de la Chailly*, spațiul apare conceput ca văzut printr-o imaginară fereastră deschisă formată de cadrul pânzei, iar în cuprinsul acestui spațiu elementele compoziționale sunt orânduite numai pe coordonatele unor raporturi de mărime ce se stabilesc între planul din față și cele ce se pierd la

orizontul depărtat. În tema similară *la arat*, Andreescu nu se folosește pentru redarea impresiei de adâncime de vechea perspectivă aeriană, care alterează culorile în funcție de depărtare. La el, atât culorile care sugerează depărtarea, cât și cele care sugerează apropierea sunt la fel de intense (saturate). Pe aceeași poziție se situează Andreescu și în alte tablouri, de pildă în *Peisaj de toamnă* de la Galeria națională, în care cerul este de un albastru intens, iar terenul de un brun cald – de fapt, un portocaliu alterat – într-o interpretare ce nu lasă să se perceapă în niciun fel prezența directă a luminii, în același mod a procedat și Pissarro în multe din tablourile sale dintr-o anumită perioadă, ca în *Terres labourees*, de pildă, lucrare în care artistul nu ne apare cătuși de puțin preocupat de reprezentarea, nici măcar convențională, a luminii soarelui. În acest tablou al lui Pissarro s-ar putea presupune că tot planul orizontal al tabloului se află învăluit într-o umbră purtată, aruncată de un nor aflat în spatele pictorului, ceea ce-i permite acestuia stabilirea unui raport de egalitate între valoarea cerului și cea a terenului, reduse amândouă la un contrast atenuat între variațiile de brun gradat până la verde ale terenului și culoarea albastră a cerului.

124



Dacă Andreescu n-a recurs, în peisaj, decât, cu rare excepții, la variațiile culorilor în funcție de lumină pentru exprimarea adâncimii, el a conceput, totuși, alte mijloace pentru o reprezentare cât mai eficientă a spațiului. Interesant este faptul că exprimarea spațiului în pictura lui Andreescu este uneori favorizată de grafismul tabloului, iar alteori ea este contrazisă. Bineînțeles că și în acest din urmă caz unitatea spațială rămâne intactă, numai că prezența ei nu este subliniată, și de aceea ne apare mai puțin evidentă. Primul caz este acela al lucrării *Iarna la Barbizon*, compoziție ale cărei linii directoare, orientate după principiile perspectivei clasice-renascentiste, slujesc – chiar numai prin grafismul lor – creării impresiei de tridimensionalitate a spațiului. Așa se întâmplă și în tablouri ca *Pădurea de fagi*, *Iarna în pădure* sau *Pădure desfrunzită*, unde desfășurarea în adâncime este sugerată prin verticalele copacilor.

Contrar situației din *Iarna la Barbizon*, lucrare bazată și ea pe expresia verticalității liniilor, în *la arat* nicio stradă care se îngustează în depărtare, niciun șir de case sau de copaci care se micșorează treptat, spre orizont, nu vin să sugereze grafic adâncimea. În ciuda slabului aport al graficii pentru figurarea depărtării, *La arat* (ca și *Câmp* (după ploaie) din colecția Zambaccian, *Cosașul*, *La munca câmpului*, ambele la Galeria națională) reprezintă o demonstrație desăvârșită a originalității de care dă dovadă Andreescu în realizarea impresiei de depărtare, numai prin culoare, în termenii bidimensionalității pânzei. Merită, de asemenea, să menționăm și categoria acelor tablouri ce prezintă moduri diverse de dispunere a planurilor și a liniilor directe – orizontale, verticale și oblice. Din această categorie am cita *Drumul satului* de la Galeria națională, în care liniile verticale și oblice de pe sol ce fug în depărtare se află în contrast izbitor cu linia orizontului și cu orizontalele maselor de nori.

Indiferent din ce categorie fac parte, lucrările lui Andreescu au în comun faptul că, din punctul de vedere al exprimării spațiului, ele reprezintă o sinteză ce conservă, în datele bidimensionalității imaginii, attributele unei figurații tridimensionale. Rezultă din aceasta exprimarea unui spațiu aplatizat, scurtat, comprimat; un fel de depărtare mai apropiată (sau o apropiere ceva mai depărtată), cam în felul unui obiectiv fotografic care ar scurta perspectiva, în loc s-o alungească (așa cum fac obiectivele de profunzime). Acest spațiu aplatizat, care azi se utilizează atât de mult în filmări cu obiective superangulare, se desfășoară o dată de jos în sus, dar în același timp și în adâncime, creând pentru privitor un echivoc plin de farmec de mare valoare expresivă.

Chiar dacă am scoate toate reperele grafice ale perspectivei lineare dintr-o lucrare reprezentativă de Andreescu, culoarea s-ar structura, totuși, în adâncime, datorită determinărilor la care artistul o supune. Cu excepția tablourilor în clarobscur, de la începutul activității sale – puține la număr, de altfel – în toate celelalte Andreescu realizează impresia de spațiu, fie prin întrebuințarea griurilor colorate (*Piață la Buzău*, *Casă la drum*, *Pădure desfrunzită*, *Drum de țară*, *La arat*, *Iarna la Barbizon*), fie prin intermediul culorii intense, care nu ajunge însă niciodată să fie aplicată în starea ei «pură» [*Pomi înfloriți*, *Drumul satului*, *Câmp* (după ploaie)]. Cu aceeași naturalețe cu care mănuieste griurile colorate, folosește și domeniul culorilor intens

pigmentate, culori care pot căpăta la el o expresie de maximă intensitate. Cifra secret al concepției andreesciene privind structura culorilor este atât de suveran, încât el realizează cu cea mai mare ușurință diferențieri de o extremă subtilitate și în zona aceasta a intensităților de pigment, păstrând încă și aici aceeași unitate desăvârșită a culorilor, în raport cu suprafața pânzei, ce ne întâmpină și în lucrările bazate pe griuri colorate.

În *Drumul satului*, ca și în *Câmp* (după ploaie), *Peisaj cu câpițe și plug*, *Peisaj cu câmp și maci*, *Colț de pădure*, *Stradă* sau *Pomi înfloriți*, Andreescu împinge, de fapt, saturarea griului – care constituie mediul conținător al culorilor sale – până la maximum de concentrație pigmentară pe care o poate permite echilibrul fragil dintre posibilitățile expresive ale suprafeței și cerințele exprimării sensibile a spațiului tridimensional. Intensificând culoarea dincolo de punctul critic al acestui echilibru ideal – respectiv, folosind culoarea pură fără contribuția plasticizantă a mediului ei conținător – s-ar distruge impresia profunzimii spațiale în favoarea predominării expresivității cromatice a suprafeței; din contră, scăzându-i intensitatea, în funcție de cerințele expresiei spațiale, s-ar pierde unitatea expresivă a cromatismului suprafeței.

În ansamblul picturii lui Andreescu, lucrări ca cele citate mai înainte reprezintă punctul maxim al posibilității intensității cromatice, paroxismul «naturalului» și al «adevărului» cromatic, altfel spus, al reprezentării fidele a realității. Este poziția pe care s-au situat, la un moment dat, și Pissarro, Sisley, Manet, sau Van Gogh. Orice deviere într-o direcție sau alta face să se prăbușească acest echilibru fragil, fie proiectând adâncimea spre suprafață (Cezanne, Gauguin, Bonnard, Matisse), fie împingând suprafața în adâncime (Courbet, Corot sau Grigorescu).

Rezolvarea problemei reprezentării spațiului se realizează, așadar, în opera lui Andreescu, în mod preponderent, prin resursele expresive ale culorii, pretutindeni egală în intensitate în raport cu bîdimensionalitatea pânzei. În ce mod? Foarte simplu, ar răspunde cineva, parafrazând o formulare celebră atribuită bătrânului Bach: «punând culoarepotrivâta la locul potrivit». Devierea aceasta de la tonul unei discuții serioase nu e chiar gratuită, deoarece pentru a înțelege modul cum funcționează culorile în pictura lui Andreescu suntem siliți să recurgem adesea la analogii din domeniul muzicii.

Se cunosc condițiile necesare unei bune desfășurări muzicale. Prima condiție a unui interpret este aceea de a poseda un bun auz, o capacitate de a distinge un sunet de altul recunoscând – la un foarte înalt grad de precizie – identitatea fiecăruia” din ele. O notă luată mai sus sau mai jos, fără a se ține seama de această identitate specifică pe care fiecare notă o deține în cadrul universului muzical, este în măsură să tulbure coerența armonică a întregii compoziții. Tot astfel și într-o compoziție de pictură în care culorile funcționează «fals». Acest lucru nu are nimic de-a face cu viziunea sau cu concepția artistului, altfel zis, cu faptul că ar fi vorba de o compoziție tonală sau atonală (respectiv, o pictură de concepție «tradițională» sau «modernă»).

Pentru exemplificarea însușirii «muzicale» a picturii lui Andreescu ne vom referi din nou la tabloul *la arat*, care ni se pare reprezentativ și în această privință. Cea mai mică «notă» din acest edificiu poate purta un nume identificator în sistemul unui univers cromatic; fiecare acord este expresia precisă a unei relații matematice între culeri, aparținând unei unități sau subunități cromatice clar descifrabile, răspunzând cu precizie funcției și destinației sale, atât din punct de vedere figurativ-reprezentational, cât și abstract-compozițional. Totul se înlănțuie și se desfășoară într-o ordine strictă, de neclintit, în care diversitatea trecerilor cromatice formulând tridimensionalitatea spațiului concordă cu o desăvârșită egalitate a intensității culorilor, indiferent de gradul lor, în acord cu bidimensionalitatea pânzei.

Dacă «interpretul» Andreescu a dat dovadă de un «auz» cromatic absolut – unul dintre cei mai compleți posesori ai acestui dar – «componistul» Andreescu ne apare, de asemenea, a fi stăpânit un sistem muzical-cromatic infailibil. Fiecare centimetru pătrat de culoare exprimă o adâncime de ton matematic măsurabilă, având o intensitate egală cu culorile învecinate, indiferent de faptul că unele figurează lumina iar altele umbră. Ceea ce se schimbă este numai structura cromatică și, odată cu ea, «sunetul» culorii. În același tablou, *La arat*, succesiuni de brunuri, diferit constituite, sunt făcute să «treacă» – în planul din mijloc – în variații de verde, verde-cenușiu și verde-brun, pentru a ajunge apoi în localitatea unui brun mai roșcat, ce precede zona de cenușiuri-albastre, cu note albe și roșii, figurând satul. Deasupra acestei desfășurări izbucnește în depărtare – fără tranziție, dar precis situată – vasta localitate de cenușiuri-albastre și alburii de

diferite înălțimi și timbre a nouriilor, străpunsă de surâsul pasager al unui albastru tandru, care, datorită complexității rezonanței cromatice a ansamblului, dobândește o expresie de o neasemuită puritate. Fie că este vorba de «brunuri», de «cenușluri» sau de culori intense, toate sunt ținute în regimul plenitudinii uneia și aceleiași intensități a culorii; toate au aceeași strălucire de piatră prețioasă, diferită fiind numai expresia «sunetului» culorilor.

Renunțând la raporturile inegale de valori în favoarea egalității intensității cromatice, Andreescu transpune expresia culorii din coordonatele spațiului (ale picturii) în cele ale timpului (ale muzicii); altfel spus, în pictura lui structurarea cromatică se desfășoară, în spațiu, în felul în care se organizează, în timp, o compoziție muzicală. În raport cu pictura figurativă, dificultatea unei picturi structurate deliberat în datele bidimensionalității pânzei – așa cum s-a făcut mai târziu în pictura non-figurativă – ne apare infinit ușurată, simplificată, deoarece pictorii non-figurativi evită posibilitatea de a face să coincidă două principii funciar antagonice: cel al bidimensionalității pânzei și cel al reprezentării unui spațiu tridimensional. Marea realizare a creației andreesciene constă tocmai în faptul că el a obținut figurarea adâncimii spațiale fără ca organicitatea muzicală a tabloului să fie câtuși de puțin afectată.

Gradul de concentrare pigmentară a unor griuri andreesciene, aparent potolite, dar adânc combustionate lăuntric, riguros acordate între ele într-o r-uă dimensiune a picturii, cea a «sunetului» cromatic, poate fi văzut, de pildă, și în *Ulcică cu flori* (Galeria națională), lucrare de o originalitate neașteptată, căreia nu-i găsim egal în calitate decât în tabloul cu trandafiri și floarea soarelui de Van Gogh, din 1886, aflat la Städtliche Kunsthalle din Mannheim. La Andreescu ne întâmpină o încă mai tulburătoare precizie a structurii raporturilor cromatice, în infinitezimalele, și totuși extrem de distinctele lor diferențieri, în planul unei desfășurări de o totală unitate bidimensională.

Această plasare a expresiei culorilor în perspectiva rezonanței formuzicale, de o precizie cvasi-matematică, este un fapt nou ce se întâlnește, în măsuri diferite, în pictura unor artiști cum au fost Corot, Manet, Pissarro, dar care se face simțit, încă din 1874, și în pictura tânărului de la Buzău.

Am zice, mai ales în această vreme, deoarece mai târziu, în Franța, ispitit de a ajunge la o mai deplină restituire a obiectului, la o

reprezentare mai completă a atributelor realului, Andreescu își va îmbogăți mijloacele. Aceasta însă nu va însemna întotdeauna și un spor în capacitatea de transfigurare a materiei, însușire atât de uimitor prezentă în lucrările sale de la Buzău.

Excepționala forță de transsubstanțiere a materiei ni se dezvăluie poate cu mai mare evidență în aceste modeste, dar de o calitate atât de înaltă, lucrări de început, izvorâte din conștiința – stimulatorie întotdeauna – a nedesăvârșirii profesionale, decât în unele din operele ulterioare, atunci când voința de adevăr material și ispita performanței depășesc uneori spiritul de măsură și de rezervă, atât de propice concentrării creatoare. Sub presiunea unei nevoi de afirmare, legitime de altfel, și datorită, poate, unei supraexcitări pricinuită de atmosfera pariziană de mare efervescență artistică, intențiile lui Andreescu par a viza scopuri mai spectaculoase, și abia în lucrări, forțat restrânse, de la sfârșitul vieții, cum ar fi unele portrete (*Broboada verde, Broboada roșie*) vom regăsi aceeași purificată concentrare, aceeași maiestuoasă umilință, ce ne-au întâmpinat în primele sale lucrări.

Trebuie să mai spunem că acest caracter bidimensional al picturii buzoiene a lui Andreescu nu provine dintr-o eventuală lipsă de stăpânire a mijloacelor de a sugera adâncimea cu ajutorul perspectivei lineare sau cromatice clasice, deoarece chiar mai târziu, când nu se mai pune în niciun fel problema unor posibile insuficiențe de ordin profesional, artistul a folosit aceleași mijloace de exprimare plastică. Atitudinea lui Andreescu ni se pare a fi mai curând rezultatul unei capacități puțin obișnuite de a sesiza subtilele diferențieri decurgând din raporturi infinitezimal de apropiate între nuanțe de culori aparținând unor familii originar contrastante. Efectul unei asemenea capacități de structurare a culorii este sugerarea, pentru privitor, a unei adâncimi cvasimagice, în pofida evidentei unități bidimensionale a pânzelor sale și a gradului de deschis în care se operează, câteodată, acele diferențieri extrem de apropiate.

Această atitudine ce apare încă în primele sale lucrări, se va preciza în opera pictorilor următoarelor două decenii, mai ales în Franța. Este vorba de aplatizarea spațiului și de transpunerea contrastelor în limitele restrânse ale unor griuri colorate, apropiate ca valori și nuanțe, dar subtil și clar acordate din punct de vedere cromatic. Faptul că Andreescu a fost în măsură să găsească și

mijloacele tehnice cele mai adecvate cu care să înfăptuiască o asemenea exigență proprie spiritului său creator nu este decât încă una din emoționantele dovezi ale naturii sale native excepționale, așa cum ni se dezvăluie ea încă din modestele lucrări ale perioadei de la Buzău.

e) PRIVIRE DE ANSAMBLU ASUPRA FUNCȚIILOR CULORII ÎN PICTURA LUI ANDREESCU

Veacuri de-a rândul, de la invenția picturii în ulei, artiștii s-au străduit să găsească procedeele tehnice cele mai corespunzătoare pentru obținerea unor rezultate care să fie cât mai în acord cu intențiile lor conceptuale, cu nevoia de a da o expresie concretă propriei lor sensibilități. Pentru a înțelege locul important pe care Andreescu îl deține în vastul domeniu al picturii în ulei, vom relua în cele ce urmează, câteva din aspectele picturii andreesciene, privite – pe cât va fi posibil – sub unghiuri de vedere care ne-au reținut mai puțin atenția până acum. Ne vom referi astfel, în primul rând, la structura cromatică a materiei, element ce constituie, poate, partea cea mai specifică a creației fiecărui artist.

Încă din veacurile ce au urmat descoperirii picturii în ulei, artiștii au observat că unii pigmenti, foarte coloranți (cum ar fi roșurile de garanță, de pildă), necesitau un prim strat de alb opac, peste care se venea cu pigmentul colorat, mai mult sau mai puțin amestecat cu un diluant cristalin (de rășină transparentă), așternut într-un strat de densitate variabilă. Ulterior, procedeul s-a extins nu numai la culorile «transparente», dar și la cele «opace», așa-zise «de pământ», ajungându-se la o scară extrem de întinsă de posibilități, având la un pol extrema transparență a unor tonuri, iar la celălalt extrema opacitate a altora. Cu timpul, noul procedeu și-a dovedit insuficiențele, căci, datorită relativei comodități prin care putea fi pus în aplicare, el permitea desfășurarea unei virtuozități străine actului de creație. Din mijloc, el a devenit o armă în ceea ce am putea numi «strategia efectului». Față de această situație au reacționat cu vehemență unii artiști mai exigenți din a doua jumătate a veacului trecut, eliminând din tehnica lor «sosurile», încă folosite cu predilecție de pictorii academiciști ai vremii.

În mare vorbind, noua concepție picturală a început a fi pusă în lucru încă de Corot și Courbet, dezvoltându-se apoi în epoca impresionistă, ce-l cuprinde și pe Andreescu. Personalitățile artistice

cele mai interesante ale acestei epoci simt tot mai mult nevoia de a înlocui tehnica empirică tradițională printr-o tehnică rezultată dintr-o cunoaștere mai rațională a universului cromatic și de a elimina suprapunerile eterogene de medii colorate printr-un strat de culoare omogen, care să ele păstrează ceva ce le este comun, indiferent de ceea ce reprezintă acele fragmente. Această constantă ce rămâne de-a lungul schimbării oricăror elemente configurale ale tabloului reprezintă identitatea de care pomeneam, adică acea unitate expresivă conținută în stratul de culoare așternut, având caracter de *consemn general* (permanent) al picturii artistului, indiferent de *consemnul particular*, incidental, pe care-l îmbracă în mod diferit, de la o lucrare la alta.

Să luăm, de pildă, două lucrări – două studii de nud – ale unor artiști cu numeroase puncte de contact, cum ar fi Andreescu și Corot. Expresia substanței picturale a lui Corot, asemenea unui acord dezlegat, apare liniștită, tandră, de un sentiment cald, dar reținut; surâzătoare, deși profundă, sugerând o anumită moliciune. Într-un cuvânt, lumea privită sub imperiul unei senine bunăvoințe. Nimic din aceste caractere expresive în pictura lui Andreescu. Nu ne referim la faptul că la unul tabloul ar fi mai «surâzător», iar la celălalt mai «posomorât». Chiar în lucrări egal de «surâzătoare», sau egal de «posomorâte», fiecare din cei doi artiști își păstrează identitatea de expresie a operei sale, consemul său general.

La Andreescu, expresia este tensională, mai severă și de un sentiment mai aspru; prefigurarea la el este mai rece, mai puțin «umană», dar, am zice, mai filosofică. Totul în pictura lui este pus sub semnul gravității, chiar și strălucirea unei raze de soare, ca în *Stânci și mesteceni* (Galeria națională) sau *Stradă* (Muzeul de artă din Iași), strălucire rar folosită de Andreescu, în timp ce la Corot ea apare frecvent. Ceea ce nu înseamnă că imaginile «surâzătoare» ale lui Corot ar fi lipsite de gravitate. Dimpotrivă. Dar ele sunt de alt semn intern și compuse în altă cheie a sensibilității. Bucuria pe care Andreescu o exprimă în tablourile sale este taciturnă, reținută, severă. Preferințele sale artistice merg către armoniile reci: albastrul, verdele, alb-negrul. Chiar culorile calde – galbenul, de pildă – sunt acordate în gama lor rece. De unde noblețea incomparabilă a armoniilor sale, rar întâlnită în pictură, și care ne duce cu gândul din nou la perioada «albă» a lui Utrillo. Și nu atribuim aceasta unor cauze de ordin exterior: arta sa era

astfel încă de la început, altfel zis, înaintea declanșării bolii, ceea ce ne împiedică să presupunem că în substanța picturii sale s-ar fi strecurat ceva din neliniștea provocată de starea sa fizică. Impresia pe care ne-o produce opera lui Andreescu rezultă din acea structurare internă a culorii, din acea unitate celulară, de care am vorbit, unitate ce acționează independent de figurația tabloului și de caracterele stilistice ale interpretăm formei. De la acest nivel elementar 66

...1 – J-J V – GĂINI ȘI coș începe de fapt distincția dintre o individualitate artistică și alta.

În punctul acesta ne întâlnim cu felul deosebit al lui Andreescu de a conferi culorii multiple proprietăți expresive, în primul rând avem de-a face cu însușirea ei obișnuită, reprezentățională, aspect asupra căruia credem că nu este nevoie să ne oprim. În pictura lui Andreescu se întâlnește însă și o însușire, rar întâlnită într-o asemenea măsură, aceea de a diferenția cu o deosebită acuitate proprietățile specifice – cromatice și de substanță – ale materiei. La nivelul celei mai infim perceptibile diferențieri, acolo unde aparențele se învecinează până aproape a se confunda, Andreescu, datorită unei aptitudini de discernământ optic și a unei capacități de traducere tehnică a rezultatelor acestui discernământ, reușește să sugereze, într-un mod desăvârșit, diferențele specifice de natură, de structură și de funcție, chiar la nivelul celor mai puțin perceptibile diferențieri între o nuanță și alta.

Spre deosebire de pictorii luminii, la Andreescu operează aceste diferențieri, în primul rând, în planul culorii. Față de pictura practică în vremea lui de impresioniști, pictură în care lumina dizolvă formele reprezentării, cea a lui Andreescu se recomandă tocmai prin caracterul static, «înghețat» al formelor sale. Criticul care a folosit de curând acest termen 45 a înțeles, desigur, prin aceasta expresia pietrificată a materiei din pictura lui Andreescu. Iluzia materială este desăvârșită, obiectele sunt exprimate cu precizie în raport cu distanța, cu toate atributele caracteristice materiei fiecăruia, și, totuși, dincolo de sugestia «realității» lor figurale, le percepem în același timp și ca pe niște «solide», alcătuite dintr-o materie proprie, independentă de datul real.

Alături de posibilitatea de a sugera materia «reală», și dincolo de aceasta, de a se oferi ochiului, în ipostază de materie «picturală» – expresie nemijlocită a însăși individualității ar



tistului – culoarea în pictura lui Andreescu mai posedă o proprietate: aceea de sugerare a spațiului.

Pentru a înțelege stadiul la care au ajuns mijloacele de exprimare a spațiului prin culoare la Andreescu este necesar să reamintim felul în care această problemă a fost rezolvată în pictura veacurilor trecute. Înainte de invenția perspectivei aeriene – în pictura bizantină, romanică sau gotică – spațiul era figurat în termenii a doua dimensiuni, cea de-a treia fiind doar presupusă. În această concepție, simultaneitatea timpului nu era reprezentată în mod sensibil. Acest lucru a devenit posibil abia prin invenția perspectivei. Odată cu apariția acestui instrument de reprezentare geometrică a spațiului, ca modalitate a articulării sale temporale, s-a pus și problema ca, alături de mijloacele grafice (perspectiva lineară), să se găsească și mijloacele în măsură să facă percepută desfășurarea în adâncime a culorii (perspectiva aeriană). Mijlocul cel mai simplu a fost temperarea culorii – respectiv, «deschiderea» ei – în funcție de distanță. Cu timpul, acestui prim mijloc

i s-a adăugat un altul, decurgând din observația că, prin natura lor, unele culori au proprietatea de a părea situate într-un plan mai apropiat, iar altele într-un plan mai depărtat. Nenumărate au fost

modalitățile tehnice de a îmbogăți, și extinde resursele expresive cu privire la spațiu, prin utilizarea unor diluanți de mai mică sau mai mare fluiditate și consistență, combinați cu o foarte largă scară de substanțe rășinoase.

Din exemplul trecutului s-au distilat unele principii cu care, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Corot și-a elaborat cunoscuta sa scară de valori-culori, apte să exprime cu egală eficacitate atât consistența materială a corpurilor, cât și spațiul în care ele se află dispuse la diverse distanțe. Sistemul său prezenta însă neajunsul pierderii transparenței spațiului și, ca urmare, decolorarea planurilor aflate în depărtare, neajuns care nu apare, cum am mai arătat, în lucrările sale de interior, sau acolo unde avea să reprezinte un spațiu redus.

Față de Corot, Andreescu dorează culoarea cu mai multă intensitate, fără a știrbi câtuși de puțin impresia de distanță în care se înscriu formele, și aceasta în condițiile unei transparențe absolute a spațiului. Astfel, el realizează în mod deplin atât reprezentarea tridimensionalității spațiului, cât și unitatea simfonică a suprafeței. În acest scop, el concepe culoarea în două ipostaze distincte, fiecare din ele având resurse expresive specifice, pe care le reunește, la nivelul tușei, într-un întreg cromatic, în funcție de cerințele spațiului, dar și de obiectele „care îl populează. rațe sălbatice

Una din aceste ipostaze este cea a unui *gri absolut*, lipsit de substanță cromatică expresivă, gri care posedă proprietatea unui *mediu spațial*, a unui *spațiu intern*, a unui «gol», din care lipsește orice pigment de culoare. Pentru a căpăta substanță, acest «gol» trebuie să primească în sânul său, în măsuri variabile, pigmentul pur al diferitelor culori. Cealaltă ipostază, opusă griului lipsit de consistență expresivă, este cea a culorii-substanță, deplin saturate. La nivelul tușei, aceste două entități de expresie distincte ajung în actul pictării a fi combinate într-un număr de trepte ce corespund necesităților de reprezentare în adâncime a diferitelor planuri și forme înscrise în spațiu.

În constituția internă a materiei picturale a lui Andreescu deosebim, așadar, două entități expresive cu funcții diferite: una, modelatoare, cu funcție de «conținător spațial», și alta, a substanței înseși, cu funcție de «conținut substanțial», furnizată de pigmentul oricărei culori cu care este umplut, în diferite grade de concentrație, «golul» spațial. Felul diferit de dotare cu pigment colorat al acelui gri

«nesubstanțial» furnizează pictorului posibilitatea obținerii unei game variate de densități cromatice, de la preponderența maximă a griului colorat (colorat numai pentru retină, căci în realitate el apare astfel numai raportat la alte culori) până la preponderența maximă a culorii «pure» (cu observația că și aici impresia de maximă intensitate pigmentară este de fapt efectul unui raport de culori în diferite grade de concentrare). Stabilind astfel de relații, Andreescu obține, numai din culoare, expresia unei desăvârșite imaterialități a spațiului, ceea ce face posibilă păstrarea intensității culorii în toate ipostazele ei, de la griul abia colorat la culoarea egal de «pură» și de intensă, atât în planurile apropiate, cât și în cele depărtate.

Această operație comportă un punct critic, care constituie maximum posibil de intensitate a culorii în coordonatele reprezentării sensibile a tridimensionalității spațiului. Nerespectarea acestui punct critic duce fie la prăbușirea unității simfonice a suprafeței în golul spațial tridimensional, fie la \ contracția spațiului tridimensional până la abolirea acestuia.

Datorită calităților sale artistice native, Andreescu a sesizat / de timpuriu existența unui asemenea punct critic și a știut întotdeauna să se oprească la gradul maxim de intensitate *substanțială* a culorii și la gradul minim al posibilităților ei de expresie *spațială*. Așa se face că pictura lui ne dă impresia unei maxime intensități cromatice, atât în domeniul griurilor colorate, cât și în acela al culorii «pure».

Pentru a înțelege locul pe care Andreescu îl ocupă în problema posibilităților de exprimare a spațiului prin culoare, vom lua două exemple opuse: Corot și Van Gogh. În pictura primului se vedește preponderența expresiei *spațiale* a culorii, în timp ce în cea a lui Van Gogh predomină expresia *substanțială* a culorii. Astfel, în pictura ulterioară fazei olandeze și pariziene a acestuia din urmă, sugestia de adâncime este dată numai de grafismul figurației, singurul care mai pune încă în lucru – chiar dacă mult amendate – principiile perspectivei renascentiste. Culoarea însă, la el, a încetat să mai sugereze spațiul prin tehnica modelării, ea fiind folosită exclusiv pentru funcția expresiei ei polifonice.

Pictura lui Andreescu se plasează între aceste extreme ale cromatismului veacului al XIX-lea. Este vorba de o pictură la care participă două modalități expresive de sens contrar: una bazată pe sugestia unui spațiu tridimensional și alta în care acest spațiu

tridimensional este contracarat de unitatea desăvârșită a suprafeței cromatice. Cu ajutorul griului, Andreescu situează culoarea în spațiu la distanța dorită, indiferent de identitatea ei expresivă (de roșu, galben, verde etc.), fără a-i știrbi prin aceasta plenitudinea, griul rămânând ascuns în constituția acesteia. În acest echilibru de solstițiu, pictura sa este în același timp clasică și «expresionistă», tradiționalistă și modernă, cu adânci legături în trecutul picturii, dar și cu punți aruncate spre viitor. În aceasta ni se pare că stă o parte însemnată din semnificația operei picturale a lui Andreescu în concertul expresiei plastice a vremii sale.

«Expresionismul» lui Andreescu, la care se referea nu de mult Ion Frunzetti 46, rezultă de fapt din modul cum este constituită materia cromatică a picturii sale. Spațiul interior al griului, elementul de bază al operei andreesciene cuprinde tensiuni ale unor culori de natură contrară, pe care pictorul le constrânge să se combine și să coabiteze în cuprinsul aceluiași spațiu interior al structurii culorii. Acestei constituții tensionale fundamentale i se adaugă resurse armonice corespunzătoare, respectiv cele care, în domeniul structurării tonale a universului său cromatic rezultă din punerea în ecuație a unui mod muzical «minor». De predilecție armoniile picturii sale sunt «reci», «descendente», «sensibile», armonii realizate ca modalități diferite în cheia de verde-portocaliu-violet. Chiar armoniile de roșu-galben-albastru (gama majoră), nu sunt decât expresii complexe ale gamei «minore» (verde-portocaliu-violet). În constituția roșului din *Broboada roșie*, de pildă, a albastrului din *Model costumat în albastru*, sau a galbenului alterat din *Treierat*, devine ușor perceptibilă, la o privire mai atentă, acțiunea subterană a unor combinații interne de verdeportocaliu-violet.

Prin *culoare* nu se înțelege la Andreescu domeniul exclusiv al culorii așa-zis «pure», intense, apropiată de cele șase culori de bază, de maxima lor intensitate de expresie fizică, așa cum ies ele din tub. Andreescu folosește rar asemenea domenii extreme ale expresivității culorii, și chiar atunci când o face, culoarea «pură» este la el întotdeauna integrată unor factori de mediu, având drept rezultat un oarecare grad de alterare a ei. Această «integrare în mediu» este poate cauza audienței de care pictura lui Andreescu s-a bucurat întotdeauna în rândul amatorilor de artă aflați pe toate treptele înțelegerii, a rezonanței directe pe care a găsit-o încă de la începuturile sale în

sensibilitatea privitorului, ceea ce nu se întâmplă, în genere, cu pictorii culorii neelaborate, necombustionate de trecerea ei prin sensibilitatea artistului.

Domeniul reprezentativ al cromaticii andreesciene este, așa cum aminteam, cel al griurilor colorate. Tonalitatea de ansamblu – mai bine zis, de fond – a picturii sale se află situată spre extremitatea «pală» a constituției culorii, cea care se apropie de griul extrem, acolo unde cele șase entități calitative ale culorilor de bază abia încep să se diferențieze, să devină perceptibile. Acesta este tocmai domeniul în care pictura lui Andreescu excelează, domeniu în care distanța dintre cei doi poli extremi: «pur» – «alterat» este foarte mare, ceea ce a creat artistului imense posibilități de extindere a expresiei cromatice. Care sunt mijloacele prin care Andreescu a reușit să dea griurilor sale colorate tensiunea celei mai intense culori «pure», cum a reușit apoi ca aceste griuri, extrem de diferențiate, să fie în același timp egal de strălucitoare și de intense, iată câteva din miracolele picturii sale, prin care artistul pare a fi dat ființă, în gradul cel mai înalt cu putință, unor străduințe care de veacuri au constituit visul și piatra de încercare a oricărui mânăitor al penelului.

Cele două categorii formative ale expresiei cromatice andreesciene (constituția tensională spațio-substanțială a culorii și modalitățile armonice descendente, «minore»), sunt completate, așadar, de resursele unei a treia dimensiuni expresive: cea a polarității «pur» – «alterat». Acești doi termeni trebuie luați într-un sens mai mult sau mai puțin convențional, ca operând numai în anumite circumstanțe. Dacă pictori ca Gauguin sau Van Gogh au folosit în tablourile lor culori pure, Andreescu, din motivele arătate mai înainte, nu ajunge nicicând în pictura lui la asemenea puncte de intensitate. Noi vom lua termenul de culoare «pură» în sensul în care poate fi aplicat la orice fel de pictură, dar care, cu privire la cea a lui Andreescu, este singura și cea mai adecvată modalitate de înțelegere a artei sale. Este vorba de acea culoare «pură» care numai raportată la o culoare «tulbure», «alterată», de maximă complexitate, are aparența unei maxime limpidități și simplități structurale. Întreaga sa pictură este expresia punerii în lucru, pe lângă cele două categorii formative la care ne-am referit mai înainte, și a acestei a treia dimensiuni expresive.

Nu vrem să spunem că Andreescu ar fi «inventat» categoriile amintite. Ele sunt de fiecare dată invenția personală a oricărui artist

autentic, iar acțiunea lor poate fi urmărită în modalități infinit variate, de-a lungul întregii picturi de șevalet, de la Velázquez la Matisse. Chiar într-un tablou ca *Bărci la Saintes Maries* de Van Gogh este ușor să urmărim expresia de puritate a albastrului cerului și al apei în raport cu gradul de alterare a culorii nisipului. Cu atât mai mult întâlnim aceste categorii într-o pictură ca cea a lui Andreescu, în care expresia spațială și substanțială a culorii se află în echilibru, pictură în care polaritatea «pur» – «alterat» devine unul din elementele expresive de bază atât pentru potențarea maximă a diferenței dintre limpezimea și gradul de alterare a diferitelor localități figurale, cât și pentru sublinierea expresiei de «adevăr» a artei sale.

La adăpostul unei aparențe formale clasice, pictura lui Andreescu posedă astfel o serie de caractere moderne, dintre care cele mai importante ni se par a fi cele în legătură cu culoarea. În compoziția cromatică a pânzelor sale demnă de subliniat e clara identitate spectrală a fiecărei culori în parte, în contrast cu Grigorescu, în a cărui viziune culoarea se subordonează luminii, la Andreescu rolul culorii este precumpănitor, chiar atunci când tema aleasă îi pune artistului problema rezolvării unei compoziții în ipostazele «neutre» ale culorii, lipsite de așa-numita lor «puritate». Astfel, în *Stâncile de la Apremont*, pânză realizată prin intermediul unor variații de griuri colorate, fără reperul unei localități de culoare cu identitate spectrală clar formulată (roșul unei broboade roșie, albastrul unui cer, verdele unui frunziș, de exemplu), aceste griuri sunt, prin alcătuirea lor, «colorate», reductibile întotdeauna la gama lor de origine. Ele nu sunt lăsate niciodată să floteze în derivă, în zona neidentificabilă a vreunui «no man's land» cromatic, așa cum se întâmplă frecvent în pictura postrenascentistă, unde avem impresia că strădania pictorului a fost tocmai aceea de a șterge orice urmă a vreunei apartenențe a griurilor la o familie identificabilă de culori de bază. Aceasta îl deosebește (în raport cu tradiția clasică) pe Andreescu de mai «modernul» – în desen – Grigorescu, în pictura căruia pe primul plan se află «valorile», incidental și nestructural colorate. El se situează, în ceea ce privește folosirea resurselor culorii ca mijloc de exprimare plastică, între două epoci, cea a trecutului și cea a epocii moderne, în care pictura sa se integrează totuși, în ciuda formei sale de sorginte mai curând clasică.

Am amintit mai înainte că încă de la Buzău preocuparea pentru individualizarea formelor este lăsată de Andreescu pe planul al doilea,

atât prin atenuarea voită, am zice, principială, a contrastelor de umbră-lumină (câteodată chiar prin abolirea totală a umbrei), cât și prin lipsa oricărei sublinieri arbitrare a plasticității formelor cu ajutorul liniilor unui eventual desen, chiar prin culoare. Ceea ce pare că urmărește Andreescu în aceste lucrări (și ceea ce constituia încă de pe atunci evidenta sa originalitate) reprezintă un gen de plasticitate, rezultată însă nu din desen, ci din *structurarea culorii în raporturi apropiate de culori specifice* și, în același timp, din a conferi fiecărei localități de culoare rolul unui termen dintr-un raport «muzical» față de culorile învecinate. Într-o lucrare ca *Ulcică cu flori* de la Galeria națională, lucrare la care ne-am referit în repetate rânduri, această concepție este condusă la un grad de realizare ce nu va fi depășit în claritaterici în cele mai bune ceasuri de mai târziu, atunci când, stimulat de exemple ilustre ale trecutului, își va încerca puterile în cuprinsul unor teme mai dificile și mai complexe.

Deși aparent tradițională ca formă, pictura lui Andreescu reprezintă o priză atemporală în artă, în sensul plasării ei într-un punct în care «modernul» – ca și entitatea luminii în pictura orientală – face parte din structura ei cea mai intimă, fără a i se pune în evidență fenomenologia. *Timpul*, în pictura lui Andreescu, se include în acea mare unitate imuabilă care este, totodată, cea a lui de demult și cea a viitorului, adică forma actuală a perenității. Această atemporalitate a artei sale o atestă azi și faptul că spiritele cele mai atașate ideii de avangardă în artă nu se pot sustrage interesului pentru pictura lui Andreescu. În fața ei, acestea se află descumpănite, deoarece nu-și pot explica, mai ales din perspectiva actuală, cum o creație pe care o găsesc revolută, din punctul de vedere al concepției formei, mai poate exercita o atât de puternică atracție asupra spectatorului, indiferent de poziția pe care s-ar plasa în judecarea unei opere de artă.

Pictura lui Andreescu aparține trecutului, dar și viitorului, prin subtilitatea ei și prin pluralitatea de sensuri pe care le conține. Pe deasupra caracterelor imediate ale «stilului», ea se pretează a fi atașată tradiției clasice, dar și unor neașteptate și moderne investigații în lumea culorilor. În ea găsim, difuze și integrate unei unități neclintite, proprii unei personalități puternic conturate, ecouri îndepărtat sublimate din Chardin și din perioada italiană și cea tardivă a lui Corot; înrudiri cu faza de început a maturității artistice a unui Manet, Pissarro sau chiar Van Gogh, cu interpretările cromatice ale

luminii din pictura unui Cezanne; dar și anticipări ale perioadei «albe» a lui Utrillo, sau ale picturii unui de Segonzac, unui Giorgio Morandi, sau unuia sau altuia din pictorii români actuali (aspect asupra căruia vom reveni).

Fără a suferi ascendentul unic, stânjenitor, al nici unui artist din trecut – în ciuda vizibilului său respect pentru «marea tradiție» și a admirației sale pentru Grigorescu – fără a oferi eclectic un teren receptiv, de moale plasticitate, pentru niciun artist contemporan lui, Andreescu a știut să găsească o măsură justă, pe axa incoruptibilă a personalității sale, pentru a făuri o formă de artă reprezentativă. Pictura sa nu poate fi o lecție, nici măcar un exemplu – fund vorba de creație – dar poate fi o mostră sugestivă cu privire la neîncetatele combinații și posibilități de a fi personal și autentic în artă. Ea ne dăruiește speranța că oricâte expresii artistice inedite ar mai apare, în artă rămâne totuși loc pentru mereu și mereu alte întruchipări personale, libere atât față de apăsarea vătămătoare a trecutului, cât și de prejudecata unei «modernități» cu orice preț.

III. Posteritatea artistică a lui Andreescu

Este greu de apreciat, numai pe baza lucrărilor executate în timpul șederii lui la Paris, unde l-ar fi condus pe Andreescu propriile căutări în domeniul picturii, dacă ar fi avut răgazul să lucreze mai mult decât cei trei ani pe care-i mai avea de trăit după sosirea lui în capitala Franței. Bazați pe exemplul lui Grigorescu, cât și pe cel al pictorilor care l-au urmat, putem însă presupune că nici Andreescu nu s-ar fi angajat pe calea investigărilor de ordin formal inițiate de impresioniști. Există mai mulți factori care pledează în favoarea unei atari presupunerii. Mai întâi conștiința – chiar dacă difuză, puternică, totuși, la cei mai reprezentativi dintre pictorii români care i-au urmat lui Grigorescu și Andreescu – de a face parte dintr-o altă sferă de cultură, cu alte coordonate și alte idealuri spirituale și culturale. Era vorba, așadar, în primul rând, de o diferență de «conținut» a sensibilității, de o diferență de mesaj artistic. Realitățile din țara lor nu ajunseseră a fi identice cu cele care erau atunci la ordinea zilei la Paris. Artiștii francezi își puteau permite să problematizeze arta, dar pentru Grigorescu și Andreescu o astfel de atitudine cu privire la artă le-ar fi părut, desigur, total nepotrivită în raport cu problemele ce confruntau în acel moment societatea și cultura românească. Se pare că singura lor dorință a fost aceea de-a se forma ca artiști, de-a se desăvârși

profesional după exemplul celor mai serioși pictori cu a căror artă simțeau afinități, pentru ca, întorși acasă, să poată dota cultura țării lor cu o temelie solidă și sigură. Nu trebuie să se uite, de asemenea, că ambii artiști – în special Andreescu – nu ajunseseră la Paris prin propriile lor mijloace materiale, ci că erau stipendiați de persoane sau instituții în fața cărora trebuiau să-și justifice oricând activitatea prin opere prezentând cele mai bune garanții de seriozitate.

Poate că în loc de a căuta motivări plauzibile de ordin conjunctural ar fi mai rodnic să ne mărginim a vedea cauza acestei rezerve în propria lor structură sufletească și spirituală, în gradul de «intelectualizare» a gândirii lor artistice. Se știe că intelectualismul, adică trăirea realității în mod preponderent în planul ideii, predispune gândirea – în cazul de față, cea artistică – la proiectarea ei în domeniul ipoteticului, al speculativului. Dotați cu o structură sufletească și spirituală configurată mai curând pe actul de *a crede*, decât pe modern sceptica și caracteristic citadina deprindere de *a presupune*, Grigorescu și Andreescu vor fi găsit că drumul pe care se angaja în acel moment pictura impresionistă era de natură să deplaseze posibilitățile lor de exprimare spre niște zone ale limbajului plastic în măsură să-i înstrăineze atât de conținutul sensibilității lor, de consonanța acesteia cu mediul din care proveneau, cât și de idealurile lor naționale. Așa se explică poate faptul că, deși ei înșiși se opriseră – așa cum am văzut – asupra unora dintre experiențele impresioniste, ei n-au aderat totuși în mod deplin și definitiv la estetica impresionistă. Nu e cu puțință ca ei, în calitate de artiști, să nu-și fi dat seama de importanța și de valoarea descoperirilor de ordin formal ce aveau loc în acel moment în capitala Franței. Numai că, oricât de ispititoare, acestea au rămas străine structurii lor spirituale și artistice, Grigorescu și Andreescu preferând să folosească procedee mai puțin libere de amintirea tradiției, dar mai conforme cu modul lor de a simți și cu gradul lor de disponibilitate intelectuală.

Mai mult decât această disponibilitate, cu un caracter poate mai puțin speculativ, propria structură sufletească a celor doi artiști români, aflată – am zice – mai aproape de domeniul «conținutului» decât de cel al «formeii», pare să fi avut în acest sens un cuvânt hotărâtor în opțiunea lor artistică. Nu știm dacă picturii franceze îi sunt mai aproape preocupările pentru formă decât picturii altor popoare. Aceasta ar explica, poate, drumul pe care s-a angajat arta

franceză în ultima sută de ani, și, dincolo de această epocă, a artei franceze de totdeauna. În ceea ce privește însă pictura românească, ea a manifestat – până foarte curând – un atașament funciar față de determinantele condiției agrare a omului, într-un fel de legitimare a modului de existență condiționat de factori geografici, sociali și morali specifici, ce au condus la o axare epistemologică mai curând pe coordonatele etice ale conținutului, decât pe cele estetice ale formei. Această axare nu a însemnat câtuși de puțin o nesocotire a problemelor formale, ci numai subordonarea acestora unui conținut spiritual, necesitatea lăuntrică imperioasă de a face din ele nu un scop în sine, ci mijlocul cel mai adecvat pentru exprimarea acestui conținut.

Așadar, în timp ce pictura franceză din ultimele decade ale veacului trecut începea să manifeste un interes tot mai marcat pentru aspectele formale ale picturii, întemeietorii picturii moderne românești, Grigorescu și Andreescu, răspunzând și ei – în felul lor – la solicitările momentului artistic european, par a fi dat mai degrabă curs unui impuls interior ineluctabil de a exprima în modul cel mai fidel posibil, prin mijloace strict plastice, un conținut specific ariei de cultură din care făceau parte. În felul acesta, artiștii francezi vor evolua pe o coordonată orizontală, de extindere a cuceririlor tehnice și estetice ale picturii, prin părăsirea – parțială, la început, definitivă mai apoi – a procedeelor tradiționale, spre deosebire de artiștii români care vor fi atrași mai mult de adâncirea cunoștințelor picturale în vederea obținerii *calității*, adică de o mișcare pe o coordonată verticală.

În lucrările maestrilor impresioniști, diferența de *calitate* față de trecut nu este încă sesizabilă, decât poate numai în sensul unei execuții mai puțin elaborate, mai spontane și mai rapide. Drumul deschis însă de ei s-a adâncit continuu în ultima sută de ani, elaborarea lentă cedând tot mai mult locul unor experimente plastice, valabile pentru timpul strict necesar verificării unor idei interpretative – pe cât posibil, inedite – care să dea artei chiar și numai iluzia noutății.

Față de continua și rapida evoluție a picturii inițiate de impresioniști, Grigorescu și Andreescu s-au străduit să se afirme, cât mai deplin, în planul uneia și aceleiași concepții, e care au socotit-o suficientă pentru ceea ce au avut ei de spus. Ei se comportau astfel ca niște componiști care folosesc o compoziție la Tormă căreia nu au adăugat nimic, dar căreia îi sporesc expresia prin elemente de conținut

în ordinea profunzimii trăirii. La ei interesul pentru formă s-a limitat la preocuparea pentru desăvârșirea operei lor, ceea ce i-a dus la un mare grad de spiritualizare a materiei picturale pe care au folosit-o. În această spiritualizare, ca rezultat al unei continue rafinări a mijloacelor materiale de exprimare, vedem aportul considerabil al pictorilor noștri, începând cu Grigorescu și Andreescu și continuând cu Luchian și cu cei de după el, la arta unei epoci care începea să piardă interesul pentru ceea ce s-a convenit a se numi, cu un termen oarecum vag, «realizarea» operei de artă, altfel zis, *calitatea* ei artistică.

Pe temeiul *calității*, pictura lui Andreescu nu a încetat să exercite, din momentul apariției sale, o irezistibilă atracție asupra pictorilor români care i-au urmat. În mod obișnuit, influența unui artist este judecată în măsura în care acesta marchează, într-un fel sau altul, viziunea și concepția artistică a altor artiști, contemporani sau ulteriori. Mai puțin izbitoare, dar prin aceasta nu mai puțin profundă, este înrâurirea pe care opera lui Andreescu, de pildă, a avut-o, într-o măsură mai mare sau mai mică, asupra celor mai de seamă reprezentanți ai picturii moderne românești. Fie că este vorba de artiști care se revendică în mod explicit de la exemplul andreescian, fie că ne aflăm în prezența altora, mult mai numeroși, asupra cărora arta lui Andreescu s-a răsfârnt mai puțin direct – ca simplu reper calitativ – opera acestui artist ni se pare a fi una dintre cele care au solicitat în gradul cel mai înalt conștiințele pictorilor români de după el.

În posteritatea lui Andreescu nu este greu să descifrăm momente de mai superficială sau de mai profundă înrâurire asupra vieții artistice din țara noastră. Astfel, generația lui Andreescu și cea imediat următoare au continuat să se afle, după cum se știe, sub ascendența directă a picturii maestrului de la Câmpina. Însă poate n-am exagera dacă am discerne, chiar în opera acestuia, unele ecouri andreesciene. Ne gândim la lucrări ca *Fata hangiului* (Galeria națională), *Ciobănaș cu oi în peisaj* (Muzeul de artă din Constanța), *Târg* (Muzeul de artă din Arad), sau *Cap de fată* (Muzeul de artă din Craiova), în care ni se pare că surprindem o mai accentuată luare în considerare a structurii formei și a culorii, decât ne obișnuise Grigorescu în alte tablouri ale sale.

De la apariția lui Luchian pe firmanentul artei românești și până la cel de al doilea război mondial, influența lui Grigorescu a început să pălească, în pofida faptului că pentru publicul larg el a rămas, până azi,

maestrul necontestat al școlii românești de pictură modernă. Multe din personalitățile artistice care au reprezentat momentele de vârf ale artei românești interbelice au continuat să trăiască, timp de câteva decenii, sub influența picturii lui Luchian. Trebuie totuși să remarcăm că, atât pe timpul primatului artistic al lui Grigorescu, cât și în perioada interbelică, în care numele cel mai des invocat era cel al lui Luchian, iar arta lui Andreescu părea să ispitească în mai mică măsură forțele creatoare din țara noastră, cei mai de seamă pictori români au susținut întotdeauna exemplaritatea operei andreesciene. Într-o vreme când pentru mulți Nicolae Grigorescu mai întruchipa încă personalitatea cea mai proeminentă a artei românești, un pictor ca Jean Al. Steriadi a contribuit în mare măsură la impunerea, pe plan național, a picturii lui Andreescu. Împreună cu alți pictori sau importanți istorici de artă din generația sa (G. Oprescu, Al. Busuioceanu), Jean Al. Steriadi – cu autoritatea practicianului inteligent și lucid care a fost – s-a referit, nu în puține împrejurări, la valoarea excepțională a creației andreesciene.

Ecouri mai mult sau mai puțin distincte din pictura lui Andreescu sunt sesizabile în pictura unui Petrașcu, a unui Ressu sau a unui Iser. Așa cum reiese dintr-un articol publicat numai sub formă de fragmente, Lucian Grigorescu a nutrit și el o mare admirație și a avut o mare înțelegere pentru arta lui Andreescu, lucru ce apare cu destulă evidență chiar și din producția sa artistică din jurul anilor 1924 – 1928, atunci când pictura lui se afla și sub semnul constructivismului lui Derain. Faptul că prezenta afinități tu pictura robustă, zgiguros construită, a lui Derain, este de natură să lămurească – într-o oarecare măsură – motivele pentru care Lucian Grigorescu considera pictura lui Andreescu drept «o perfecțiune», ea fiind «înainte de toate construcție, ritm, plasticitate» 47. De asemenea, în ciuda diferențelor de scriitură și de înțelegere a rolului *materiei* în economia tabloului, chiar și la Pallady răzbate ceva din spiritul picturii lui Andreescu. «În perioada peisajelor sale de la Bucium, în acele peisaje cu dealuri moldovenești unduioase *I... I* se simte vădit lecția lui Andreescu, dragostea lui pentru o anume gamă scăzută, patosul și calitatea gris-urilor, o anume melancolie, înțelegerea spațiului și a figurării spațiului, înțelegerea primordială că fiecare obiect este vid pentru alt obiect, că formele trăiesc și se scaldă în spațiu, lecție atât de magistral demonstrată de Corot, pe ale cărui urme Andreescu umblase la Barbizon și ale cărui lecții le sesizase desigur» 48.

Cu toate aceste referiri la arta lui Andreescu, pictorii din perioada interbelică pierduseră, totuși, contactul direct cu marea lecție de austeritate pe care a reprezentat-o creația andreesciană. Cu excepția lui Pallady sau a lui Ressu, prea puțin dispuși a se lăsa pradă farmecului insidios al aparențelor cromatice, pictorii români din aceasta epocă și-au îndreptat cu precădere eforturile în explorarea resurselor expresive-ale culorii la maximum saturate. Au privit, așadar, cu mai mult interes spre Luchian decât spre Andreescu, cu toate că o orientare către orizontul andreescian prindea a miji la unii dintre tinerii care apucaseră să expună puțin înaintea celui de-al doilea război mondial: Ion Țuculescu (lucrările din Grecia), Gheorghe Ionescu, Al. Tipoia, sau la cei care abia se formau, din punct de vedere profesional, în acea vreme: Pavel Codiță, Paul Gherasim, Afane Teodoreanu etc.

Poate, în parte, și datorită expoziției din anul 1950, care reunea cel mai larg ansamblu de opere importante prezentate până atunci, numele lui Andreescu avea să fie invocat cu tărie, ca un geniu tutelar al creației românești, abia la începutul deceniului al cincilea, în lucrările unora dintre tinerii care încă de pe atunci începuseră a constitui promisiunile cele mai autentice ale picturii românești actuale. Prezența lui Andreescu în conștiința plastică a momentului avea să se concretizeze cu prilejul expoziției organizate în primăvara anului 1953, expoziție în cuprinsul căreia se făcea simțită prezența lui Andreescu în tablourile unor tineri ca: Pavel Codiță, Ion Bițan, Paul Gherasim, Virgil Almășan, Florin Niculiu, Constantin Crăciun, Gheorghe Iacob, Ștefan Sevastre, Ion Mărgărit, Mircea Ionescu, Afane Teodoreanu, și în cele ale mai vârstnicilor: Dimitrie Gheață, Al. Tipoia, Gheorghe Ionescu.

Polarizarea interesului tinerilor artiști pentru pictura lui Andreescu a reprezentat în același timp și primul semnal de alarmă împotriva postimpresionismului epigonic, cu întregul său cortegiu de «efecte» cromatice facile. În urma lui Luchian, generații întregi de pictori români trăiseră cu intensitate – unii dintre ei la un foarte înalt grad de realizare artistică – mirajul culorilor. În ochii lucizi ai tinerilor celui de al cincilea deceniu, căile de traducere a «senzației» numai prin culoare li se va fi părut, probabil, epuizate. Spunem, probabil, deoarece niciunul dintre ei nu și-a formulat la vremea respectivă poziția în mod explicit. Retrospectiv, putem însă presupune că, purtători ai unui nou mesaj social, uman și artistic, ei au reacționat, chiar dacă numai

instinctiv, în modul cel mai adecvat.

Realismul tematic cerut de noile condiții de viață nu mai putea fi susținut în mod eficient prin academismul naturalist, practicat în acel moment de unii dintre pictorii conformiști. Nu ni se pare lipsit de semnificație faptul că în acel moment, când mai mult ca oricând era nevoie de austeritate și de rigoare, n-a mai fost invocat nici numele lui Grigorescu și nici chiar cel al lui Luchian, ci ca un fel de chemare la ordine – cel al lui Andreescu. Deși cei mai mulți dintre tinerii de atunci au evoluat mai târziu pe traiectorii diferite, adeseori divergente, aproape toți au păstrat în comun până azi trăsătura care i-a unit într-o anumită perioadă a activității lor: respectul pentru *calitatea* lucrului executat, domeniu în care numele lui Andreescu nu va înceta niciodată să ne apară ca unul dintre cele mai înalte puncte de referință.

Exemplul din acel moment a artei lui Andreescu a fost, poate, treapta necesară care a permis reluarea legăturilor într-o nouă perspectivă – cu cealaltă expresie întregitoare a identității plastice românești: cea a colorismului, având drept cap de serie pictura lui Luchian. Este vorba de pleiada următoare de artiști formați sub puterea exemplului colorismului modern al lui Alexandru Ciucurencu. De acum înainte, mulți dintre pictori vor valorifica – evident, nu în mod direct, ci mai mult ca un reper de integritate și exigență profesională – fie lecția lui Luchian, exprimată în arta lui Ciucurencu și a tinerilor grupați în jurul lui, fie pe cea a lui Andreescu, de amintirea căreia se leagă poate și unul din aspectele picturii lui Corneliu Baba și a elevilor săi. Cele două filoane principale, îmbogățite adesea prin elemente provenind din bogatul rezervor al tradiției artistice autohtone, continuă să trăiască și să se dezvolte sub mereu alte ipostaze, la ele adăugându-se, în mod firesc, sugestii provenind din alte zone ale căutărilor plastice europene și extra-europene. În ciuda marii sale diversități, o trăsătură a rămas până acum relativ constantă în peisajul artistic românesc: grija pentru *calitate*, însușire atât de magistral susținută în pictura lui Andreescu, dar care îi asigură și școlii de pictură românească de după el un loc aparte în ansamblul picturii europene.

La acest artist, nu mai e vorba de desen și de culoare, de corectitudine și energie, de sinceritate și adevăr, ci e vorba de intuiția de geniu pe care numai artiștii excepționali o pot avea.

BARBU DELAVRANCEA

Temperamentul său se ivește covârșitor de la primele încercări, ca și sobrietatea și voința sa de meșteșug. E un artist în adevăr excepțional, a cărui artă, născută din mari dificultăți, avea să reflecte permanent resursele uimitoare ale unei sensibilități din cele mai autentice.

AL. BUSUIOCEANU

Pare că Andreescu rămâne puțin dincoace de îndrăznelile care îl înconjoară, dar el este mai aproape de realitate. Azi ne dăm seama că se întâlnește cu pictori mai moderni. De pildă, cel mai frumos peisaj al său din această epocă, *Barbizon sub zăpadă*, pare să anticipeze cel mai bun Utrillo.

JACQUES LASSAIGNE

Andreescu mănuieste culorile de pe paletă cu o uimitoare știință... El a gândit și gândirea lui s-a soldat cu o contribuție rară la «edificiul picturii». Sursa acestei contribuții este calitatea de pictor care construiește de o manieră ce depășește tot ceea ce noi înțelegem prin construcție.

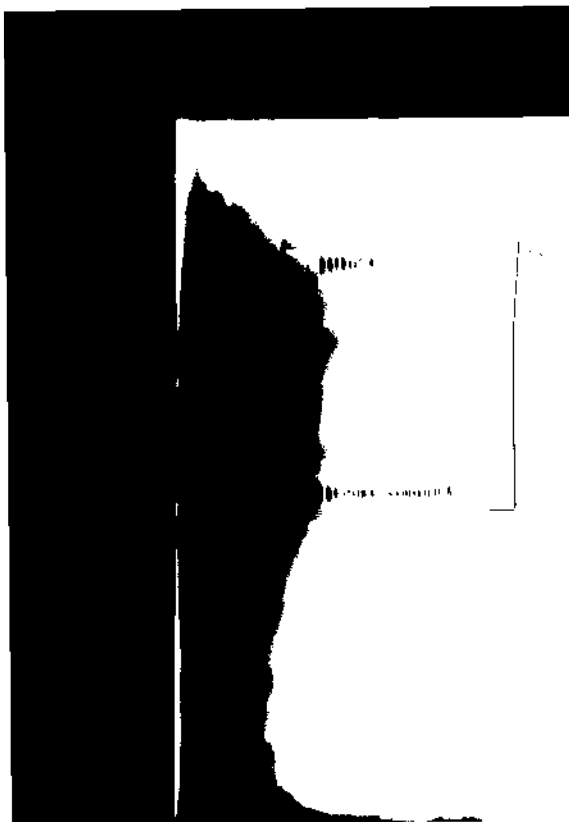
LUCIAN GRIGORESCU

Acolo unde impresioniștii se mulțumeau să vadă și să-și bucure ochiul, el se străduia să descopere sensuri și să creeze analogii... Andreescu nu căuta doar armonia de forme și jocuri subtile de colorit, ci echivalențele unei stări sufletești pătrunsă de meditația profundă asupra lumii și lucrurilor.

RADU BOGDAN

...Andreescu regăsește dimensiunea filosofică cea mai constantă din toată cultura românească dintotdeauna. Dacă la ea ajungem prin simbolurile lui pur vizuale, cum în poezia lui Eminescu ajungem prin sugestia muzicală de obicei, aceasta nu dovedește, o dată mai mult, decât că am avut pe lângă rapsozi cu penelul și un poet filosof.

ION FRUNZETTI



INTRODUCERE ÎN ESTETICA INDUSTRIALĂ



INTRODUCERE

Estetica industrială („industrial design”) nu numai că a ieșit din stadiul anonimatului sau al subestimării, dar se impune în societatea contemporană ca una din disciplinele cu o largă aplicabilitate. Ea are implicații majore atât pe planul perfecționării caracteristicilor obiectului tehnic, sau ale mediului de producție, cât și pe planul spiritualității omului modern, ca una din căile ce contribuie la satisfacerea cerințelor de frumos în întreaga viață cotidiană.

Mai mult decât oricând în trecut, mediul „artificial”. În care omul muncește, trăiește, își desfășoară viața personală, reprezintă un factor fundamental în formarea gustului estetic pozitiv al populației. Noi, generațiile de azi, nu putem concepe viața în afara feluritelor produse ale industriei: strungul, locomotiva Diesel sau tabloul de comandă, televizorul, mașina de spălat sau frigiderul, lampa, ustensilele de birou sau mobilierul, și acestea reprezintă infinit de puțin din atât de obișnuita noastră ambianță zilnică. A devenit firesc să vedem, să concepem, „frumosul” nu numai în ceea ce ne oferă creatorul de artă, ci să dorim arzător ca și obiectul tehnic – furnizat de industrie –, să ne satisfacă în egală măsură cerințele estetice, să fie prin modul în care-și exercită funcțiile și prin plăcerea ce ne-o produce cât mai aproape de ceea ce ne oferă opera de artă autentică. Toate acestea fac lesne de înțeles de ce teoria estetică contemporană își lărgeste sfera, dovedindu-se și mai întemeiată opinia după care aria „esteticului” nu poate fi identificată cu cea a „artisticului”, tot astfel cum aria esteticii nu poate fi redusă la o teorie a artei. Dar în acest cadru evident mai larg, obiect al unei teorii estetice, esteticul din domeniul extraartistic.

mai ales din cel al creației umane în industrie – ocupă o poziție importantă, ce nu poate fi în niciun caz ignorată.

Estetica industrială („industrial design”) este o disciplină care și-a cucerit deja și își consolidează o poziție de sine stătătoare fără a fi un simplu adaos la teoria estetică generală. Estetica industrială nu este în exclusivitate o disciplină teoretică. Ea este în egală măsură teorie și practică, generalizare și creație materială conform unor principii și metode specifice. Într-un sens cotidian, prin estetica industrială se înțelege, de regulă, acel proces de creație a unor obiecte tehnice cu calități tehnico-economice și formale superioare, deci a unor obiecte care să satisfacă deopotrivă cerințe utilitare, de a fi cât mai adecvate destinației lor, cât și cerințe estetice – de a fi cât mai aproape de idealul

și gustul de frumos al societății sau colectivității umane respective. Esteticianul industrial este un om cu calități multiple, la care, de regulă, se conjugă pregătirea tehnică cu cea artistică, și ambele cu cunoștințe moderne pe planul psihologiei industriale (mai ales, ergonomia), a științelor economice (planificarea producției și desfacerii, prospectarea pieței etc. etc.), a sociologiei etc. Astăzi, în majoritatea țărilor lumii economicește dezvoltate, estetica industrială a devenit un element central și constant în viața întreprinderilor. Fie că este vorba de servicii proprii ale întreprinderilor, de birouri complexe, sau de birouri individuale – valoarea deosebită a esteticii industriale în progresul civilizației industriale moderne este indubitabilă. Estetica industrială a stimulat afirmarea unui stil propriu al producției industriale (dincolo de fluctuațiile aleatorii ale modei), a contribuit la modificări pozitive în gustul estetic al populației, la schimbarea caracteristicilor mediului în care ne desfășurăm viața.

Problema genezei acestei discipline, a confruntărilor de opinii care au creat un teren facil afirmării sale, și însăși istoria esteticii industriale ca atare nu fac obiectul acestei lucrări. Legătura firească a problemei cu îndelunga dispută privind raporturile între frumos și util, atmosfera de dispute teoretice de la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru (W. Morris, J. Ruskin, M. Guyau, P. Souriau ș.a.) în jurul relațiilor între artă și tehnica mașinistă ar putea firește contribui la o mai temeinică înțelegere a chestiunii. Un deosebit interes trezește studiul mișcării de idei pe terenul artelor, mai ales în domeniul arhitecturii și artelor plastice, în primele decenii ale secolului nostru. Rolul disputelor între Muthesius și Van de Velde, locul ocupat de mișcarea Bauhausului lui Gropius, aportul teoretic și practic al unor eminenți reprezentanți ai artei moderne (F. Leger, Corbusier, Mies van der Rahe, Moholy Nagy ș.a.) este deosebit în procesul afirmării esteticii industriale. Dar abordarea acestor aspecte, de o considerabilă valoare în studiul esteticii industriale, va solicita o tratare aparte, pe care, probabil, o vom încerca mai târziu.

O problemă nu mai puțin importantă privește, pe de altă parte, istoria propriu-zisă a noii discipline, îndeosebi în Germania, S.U.A., Anglia perioadei antebelice, iar după război în majoritatea țărilor economic dezvoltate, fie în occident, fie în unele țări socialiste. Putem afirma cu certitudine că estetica industrială și-a cucerit azi un loc important în sistemul științelor și profesiunilor, că reprezintă o

cucerire mondială valoroasă. În afara unor centre, birouri, institute și școli naționale cu o istorie mai mult sau mai puțin îndelungată, de mai bine de un deceniu funcționează Consiliul Internațional al Societăților de Estetică Industrială (I.C.S.I.D.), care cuprinde azi 46 societăți membre din 32 de țări și care organizează periodic adunări generale și congrese mondiale de estetică industrială. Semnalăm de asemenea un impresionant număr de expoziții, concursuri, a unei largi rețele de învățământ specializat, a unor valoroase reviste, a unor studii, tratate și metode de o autentică valoare teoretică și instructivă. Rezultanta directă a acestor eforturi se vădește cu pregnanță în ameliorarea continuă a producției industriale, într-o mare exigență față de calitățile estetice ale produsului industrial, într-un evident progres la nivelul valorii estetice a cadrului material de obiecte al vieții noastre cotidiene.

Lucrarea de față urmărește însă un alt obiectiv. Ea încearcă să răspundă la două probleme, după părerea autorului esențiale. În primul rând, ea urmărește să prezinte câteva din elementele teoretice de bază ale disciplinei și să formuleze un punct de vedere în legătură cu obiectul acesteia. În acest context se încearcă explicarea relației „estetică” – „industrie”, de unde și rațiunea publicării lucrării într-o colecție de estetică. În cel de-al doilea rând, ea vrea să precizeze polifuncționalitatea esteticii industriale, și, evident, serioasele implicații socio-economice ale acestei discipline. Deci, nu ne aflăm în fața unui tratat, a unui manual de estetică industrială, și nu dorim câtuși de puțin să dăm răspuns la problema: cum, în ce fel, cu ce mijloace trebuie conceput un anumit obiect tehnic-industrial? Un asemenea tratat trebuie să aibă o cu totul altă înfățișare, și, firește, o altă problematică.

În societatea românească contemporană, angajată într-o politică economică activă, de afirmare a unei industrii moderne, în pas cu rapida cadență a înfăptuirii revoluției științifico-tehnice, introducerea în fluxul creației industriale a specialistului în „industrial design”, a esteticianului industrial este o necesitate imperioasă și grabnică. Cercurile specialiștilor, ale studenților din institutele tehnice, economice și cu profil artistic, elevii din școlile profesionale și învățământul artistic, masele de muncitori cu calificare corespunzătoare, maiștri, ingineri și tehnicieni, directori de întreprinderi, ca, și un public foarte larg manifesta un interes crescând

față de ideea esteticii industriale. Mărturii sunt numeroase. Articolele și studiile publicate până în prezent, unele cursuri, simpozioane, expuneri etc. ca și căutările practice, au confirmat faptul că nu puțini sunt cei interesați în destinele calității estetice a producției românești, animați de dorința de a participa la un proces de ameliorare a esteticii vieții noastre cotidiene. Din păcate nu puțini din cei interesați sunt departe de a avea o imagine cât de cât autentică asupra a ceea ce este, sau vrea să fie estetica industrială. Unele din cadrele de conducere ale întreprinderilor sau ministerelor producătoare ori beneficiare socot că e vorba de o experiență lipsită de importanță, că ne-am afla în fața unor eforturi nejustificate economicește, dimpotrivă, care ar spori nepermis costul obiectului industrial, printr-un adaos de decorație, accesorii etc. Temerile lor sunt însă nejustificate, iar o întregă experiență mondială confirmă acest lucru. Unul din primii „designeri” ai lumii, americanul de origine franceză Raymond Loewy și-a formulat deviza: „lucrul urât se vinde prost”. Am putea spune deci că, dimpotrivă, nejustificată economicește este ignorarea sau subestimarea esteticii industriale. Estetica industrială nu înseamnă a proceda la o adăugire, la „fardarea” abundentă a ridurilor unei „fete bătrâne”. Estetica industrială este înainte de toate o estetică implicată („art implique” – El. Souriau), un laborator complicat de creație, care presupune o corelare cât mai precisă, riguroasă a laturii formale și cromatice a obiectului tehnic-industrial cu diversele structuri tehnice, tehnologice, materiale etc. „Frumosul industrial” apare astfel ca un instrument al satisfacerii nevoilor spiritului uman de frumos, un mijloc al impresionării plăcute și calde a ochiului omenesc, dar, în egală măsură un factor al economiei în viața modernă. Ori, în speranța că în această modestă lucrare vor fi aduse câteva puncte de sprijin pentru a înțelege mai clar locul și importanța acestei discipline, ne exprimăm și nădejdea de a afla noi adepți pentru a face ca ideea esteticii industriale să treacă dincolo de paginile unei cărți

— în fabrici și uzine, în institute de proiectare, în viitoare „birouri” de estetică industrială, în viața animată a unor tineri ce-și vor alege profesia de estetician industrial. Fără îndoială, aceasta înseamnă a declara un război hotărât prostului gust și arbitrarului, la tot ceea ce se produce urât și grosolan, înseamnă a mobiliza noi eforturi pentru a ridica continuu calitatea produselor industriale. Indubitabil, aceasta va duce la o afirmare și mai deplină a acelei determinări a umanului pe

care Marx o numea „creația după legile frumosului”, va duce la o creștere însemnată a culturii estetice a societății noastre. În acest fel, alături și împreună cu creația artistică, atât de familiarul nouă – produsul industrial – constituie o forță majoră de educație estetică, un izvor de plăcere, satisfacție, bucurie.

INDUSTRIE ȘI ARTĂ

Estetica industrială și-a câștigat recunoașterea și prețuirea mai ales prin ceea ce practic a dat lumii industriale, prin soluțiile constructive aduse în realizarea unei largi game de obiecte tehnice, prin aportul în elaborarea unui adevărat stil industrial. Aspectele de ordin teoretic, rațiunea teoretică a noii discipline au fost însă explicate insuficient în raport cu măsura consecințelor pozitive dobândite în practica industrială. Aceasta a generat nu de puține ori critici la adresa celor ce se ocupă de doctrina esteticii industriale. Dificultăți serioase au fost întâmpinate începând cu definirea obiectului disciplinei. Poate aceasta și explică pentru ce una din cele patru comisii de lucru ale I.S.S.I.D. (International Council of Societies of Industrial Design) este denumită: „Definiție și Doctrină”. Până în prezent literatura de specialitate a cunoscut o serie de lucrări valoroase, scrise de esteticieni remarcabili ca Ch. Lalo, El. Souriau, H. Read, sociologi ca P. Francastel sau L. Mumford, designeri ca Harold van Doren, D. Pye, L. Ashfort ș.a. Probleme ale istoriei și teoriei esteticii industriale sunt prezente de asemenea în lucrări referitoare la panorama mișcărilor artistice contemporane, lucrări care întrezăresc o relație strânsă între teoria și practica arhitecturii și artelor plastice pe de o parte și estetica industrială pe de alta.

Vom încerca în paginile următoare să formulăm o cale, un mod de a concepe principiile teoretice ale esteticii *industriale*, iar pentru aceasta va fi necesar să remarcăm, înainte de toate, care sunt notele caracteristice ale creației în industrie, în raport cu producția meșteșugărească, artizanală, cât și cu modalitățile specifice ale creației în domeniul artelor.

Specificul producției în industrie și estetica industrială în încercarea de a clarifica obiectul acestei noi discipline, disciplină de sinteză, care presupune luarea în considerație a unor factori foarte diferiți, în literatura de specialitate s-au făcut aprecieri foarte variate.

Greutatea în rezolvarea acestei chestiuni rezidă în caracterul foarte complex al disciplinei și în tentația, ori de a căuta similitudini

forțate cu arta propriu-zisă, ori de a reduce totul la aspectul pur tehnic al construcției industriale.

Vom încerca, înainte de toate să evidențiem specificitatea creației industriale, pentru a putea înțelege mai bine aria de preocupări a acestei discipline.

Chestiunea primă, care trebuie menționată constă în aceea că estetica industrială este precis circumscrisă în succesiunea evenimentelor istorice, în sensul că statornicirea și dezvoltarea ei este condiționată de apariția producției industriale, a industriei. Problemele specifice esteticii industriale apar odată cu *industria*, chiar dacă ele nu sunt soluționate decât mult mai târziu. Trecerea de la formațiunea social-economică feudală la cea capitalistă a însemnat apariția unei societăți bazate pe forțe de producție net superioare. Capitalismul a afirmat o economie puternică, izvorâtă din apariția mașinismului, a marilor centre industriale. Numai în aceste condiții ale apariției industriei capitaliste și mai ales într-o perioadă avansată a ei (perioada dintre cele două războaie mondiale) putem vorbi despre constituirea esteticii industriale ca disciplină de sine stătătoare. Precizarea contextului social-istoric în care are loc constituirea esteticii industriale este de o importanță majoră, cel puțin din două unghiuri de vedere. În primul rând, din cel al implicațiilor social-economice pe care estetica industrială le are în cadrul unui sistem de organizare a muncii și, pe un plan mult mai amplu – de organizare socială determinată.

În al doilea rând problema trebuie cercetată din optica multiplelor influențe ale mecanismului social asupra factorului estetic în general și a esteticului industrial, în special. Așa bunăoară, cele două sisteme sociale angajate în promovarea progresului științifico-tehnic contemporan, își exercită funcțiile lor active pe planul promovării valorilor estetice, a gustului și idealului estetic de pe coordonate uneori diferite. Estetica industrială nu este vitregită de cunoașterea acestor disocieri, condiționate de existența unor sisteme social-economice fundamental opuse. Astfel, estetica industrială cu întregul său cortegiu de probleme specifice, nu poate fi abordată ca o chestiune în sine, ca un joc gratuit, independent de esența actului creator al muncii, al activității de producție. Estetica industrială este, în ultimă analiză, și o estetică a muncii în general și a celei din industrie în mod deosebit. Ori, munca, acest fenomen social deosebit de complex

și multilateral, această condiție indispensabilă a existenței umanului și a umanității, nu este o simplă sumă a unor procese fiziologice și nici nu se rezumă la actul fiziologic. Munca este un ansamblu încheșat de activități umane creatoare și transformatoare care însușează organic o latură socială și alta fiziologică, interpenetrante, dar între care latura socială exercită o pondere fundamentală. Munca umană, iar în contextul preocupărilor noastre directe, munca în industrie se desfășoară pe făgașul unui mod de producție determinat, a unor relații sociale de producție cu un conținut precis. Aceste relații sociale de producție, împreună cu întregul sistem de relații sociale dintr-o orânduire dată sunt definitorii pentru caracterul muncii. În strânsă legătură cu caracterul muncii sociale, Marx pune și problema gradului mai mult ori mai puțin intens de gustare, de plăcere a muncii, deci și a aprecierii estetice a muncii. În acest spirit Marx scria: „În afară de efortul organelor care efectuează munca, se cere pentru toată durata muncii o voință îndreptată spre un scop bine determinat – voință care se manifestă sub forma atenției – și anume cu atât mai mult cu cât munca îl captivează mai puțin pe muncitor prin conținutul ei propriu și prin modul în care ea se efectuează, deci cu cât ea îi oferă mai puțină *satisfacție* (subl. ns., I.A.), ca joc al propriilor sale forțe fizice și intelectuale”¹. Așadar, procesul muncii nu exclude ci, dimpotrivă, integrează valențe estetice. Esența estetică a muncii este și ea socialmente condiționată, deoarece deplina evaluare și „gustare” a potențialului estetic este dependentă, în ultimă analiză, de natura societății, de caracterul muncii sociale. Relațiile sociale socialiste, munca liberă de orice exploatare și asuprire facilitează o afirmare plenară a unor importante valențe estetice ale procesului muncii sociale socialiste, precum și ale obiectelor de destinații diverse fabricate de om. Esența profund umanistă a socialismului, preocuparea socială de spiritualizare a maselor în lumina unor idei, idealuri, sentimente și gusturi de o factură nouă

— în raport cu formațiunile presocialiste –, permite preocuparea, la dimensiunile majore ale întregii societăți, pentru formarea gustului estetic al maselor, pentru satisfacerea cerințelor de frumos ale acestora. Socialismul, prin eliberarea muncii și a muncitorului, face posibil ca preocupările estetice în industrie să fie fructuoase ducând la

¹ K. Marx - F. Engels, *Despre artă*, Edit. politică, București, 1966, pp. 252—253.

asigurarea acelei „plăceri” a muncii despre care vorbea Marx, a satisfacției plene în fața actului creator al muncii. Estetica industrială se circumscrie astfel în orânduirea noastră unei sfere largi de mijloace ce converg spre dezvoltarea unui profil spiritual socialist, în cadrul căruia sensibilitatea estetică se afirmă într-o continuă creștere la nivelul masei largi de oameni ai muncii.

Pe de altă parte, natura orânduirii sociale, caracterul muncii definesc și precizează amploarea și profunzimea efectelor esteticii industriale în activitatea socială. Estetica industrială are implicații, mai mult sau mai puțin directe, asupra unui întreg șir de procese și activități. Ea are în primul rând implicații de ordin economic-social, manifeste în posibilitățile sale de a afecta laturi majore cum ar fi: sporirea productivității muncii, reducerea consumului de materiale și forță de muncă, reducerea prețului de cost, îmbunătățirea calității produselor, scăderea intensității muncii, îmbunătățirea igienei și protecției muncii etc. Pe de altă parte, estetica industrială, asigură printr-un șir de mecanisme, de cele mai multe ori mediate, o influență asupra psihologiei producătorului sau consumatorului, precum și un șir de intervenții în plăsmuirea unui comportament în societate, în creșterea gradului de civilizație a muncii etc. Firește, nu putem omite printre aceste enunțuri locul esteticii industriale în educarea estetică a oamenilor, în formarea, dezvoltarea și perfecționarea gustului pentru frumos, în pătrunderea mereu mai cuprinzătoare a esteticului în viața cotidiană.

Dar și această chestiune a funcției sociale active a esteticii industriale nu poate fi concepută independentă de existența unui cadru social-economic, care definește coordonatele și gradul de intensitate al manifestării acestei funcții. Menționăm, fie și foarte sumar, existența unor concepții în filosofia și sociologia contemporană, care socot că ameliorarea muncii și a condițiilor de muncă, umanizarea muncii în capitalism ar putea fi realizabilă exclusiv prin mijloacele de care dispune capitalismul contemporan, printre care o pondere fundamentală ar ocupa estetica industrială. Așa bunăoară, cunoscutul sociolog francez George Friedmann, analizând specificul procesului de muncă, perspectivele sale în condițiile moderne, vede în aplicarea curajoasă și largă a unor moderne soluții constructive, cromatice, de iluminare „fonice etc. etc., o importantă condiție a umanizării muncii, a transformării muncii într-o activitate generatoare de plăcere și

satisfacții².

Aceste ameliorări – evident necesare și importante –, nu pot constitui însă condițiile suficiente pentru a modifica esențialmente conținutul activității de muncă. Simpla inovație tehnică nu poate fi suficientă – așa cum greșit remarcă futurologul francez J. Fourastic³ – în umanizarea muncii. Inovația tehnică, și alături de ea întregul cortegiu de activități presupuse de estetica industrială, pot facilita, evident, complexul proces de umanizare a muncii. Acest proces devine însă mai profund și mai deplin pe fondul unor relații sociale străbătute de un înalt umanism, pe fondul relațiilor de producție lipsite de exploatare. Socialismul marchează prefaceri cșețiale ale ralțiilor sociale de producție, duce la schimbarea caracterului muncii, și în mod firesc, creează noi și importante premise pentru o cât mai amplă valorificare a esenței estetice a procesului muncii. În contextul social socialist, are loc o îmbinare organică a valorii estetice a produselor industriale, a cadrului și a ambianței muncii cu valențele estetice, incomparabil mai larg evaluate, ale procesului muncii însăși. Umanizarea procesului muncii nu se limitează numai la estetica obiectelor materiale, ori a cadrului și a ambianței muncii, ci, în primul rând, la *cadrul social*, de care depinde, în ultimă analiză, gradul de valorificare a esteticu lui în muncă și în produsele muncii industriale. Orânduirea socialistă permite o exploatare organizată, planificată a dezvoltării elementului estetic în industrie la scara întregii societăți, depășind modul sporadic, neorganizat specific vechii orânduiri. Aceasta nu ne îndreptățește însă să trecem cu vederea încă insuficienta abordare și concretizare a acestor posibilități în multe țări, printre care și în țara noastră.

Socotind că *valorificarea estetică* a obiectelor fabricate industrial, a cadrului și ambianței muncii în industrie se află în dependență de cadrul social dat, avem în vedere faptul că emoția estetică, sentimentele de plăcere, de bucurie nu se declanșează în fața unor exponate de muzeu, ci în interacțiunea activă dintre subiect și obiect în procesul muncii.

² Vezi lucrările — G. Friedmann — *Ou va le travail humain*. Gallimard Paris, 1950, p. 250 ; *Problemes humains du machinisme industriel*, Gallimard, Paris, 1961, pp. 87—99 etc., precum și G. Friedmann et P. Naville — *Trăite de Sociologie du travail*, Paris, 1961, voi. I, p. 119.

³ J. F purist ie, *MachimsriK et bkn-etre*, Paris, 1962. p.)67,

Această abordare departe de a fi îngust vulgarizatoare, absolutizantă, are în vedere prezența și afirmarea unor principii și metode care nu pot fi socotite absolut dependente de structuri politice, de clasă etc.

Creația „și după legile frumosului” în domeniul industriei solicită evidențierea unor reguli specifice, a unei logici interne a acestui proces de creație, aspecte fundamentale în teoria și practica esteticii industriale.

Întreaga istorie a societății umane este jalonată de preocupările producătorilor de a da o rezolvare cât mai deplină problemei calităților estetice ale obiectelor create. Istoria civilizației relevă că produsele muncii umane – fie că e vorba de vasele de lut, sau de unelte simple – au avut calități estetice remarcabile – o racordare a formei cu funcția, o cromatică bine armonizată cu destinația obiectului, o decorație, un ornament executat adesea cu o măiestrie remarcabilă. În acest sens, făcând o trecere în revistă a primelor manifestări de creativitate artistică, I. Alpatov arată că însăși arta a luat naștere în procesul exercitării unor manifestări extraartistice, având la temelie sa istorică *munca* omenească. Referindu-se la arta epocii primitive Alpatov apreciază, printre altele, raporturile subtile dintre muncă și muzică, precum și dintre obiectele de uz cotidian și dezvoltarea ornamentelor decorative. „... Putem conchide, scrie el, că ornamentul s-a dezvoltat, în unele cazuri, dintr-un model de împletitură, care se întipărea cu deosebită ușurință pe lutul moale al vaselor” (...) „La împodobirea vaselor sale, omul a manifestat o mare inventivitate și, în același timp, o predilecție pentru forme geometrice clare și simple (...) „Ornamentul vasului subliniază structura lui, delimitând gâtul de trunchi...” etc. Într-un spirit similar, chiar dacă lucrarea avea carențele unei orientări adesea cu tente de interpretare idealistă, S. Ileinach în lucrarea sa *Apolon* scria, bunăoară, că „arta secolului bronzului se exprimă în forma plăcută a obiectelor casnice, buzduganelor, cuțitelor, brățărilor etc., precum și în decorul pur geometric, ce împodobește aceste obiecte”. (...) „Mărturii ale gustului decorativ al olarilor și meșterilor în bronz din acele vremuri”⁴. Spirit deosebit de pătrunzător, și erudit Tudor Vianu în prelegerile sale de estetică a acordat o mare atenție acestor interferențe între muncă, tehnică și artă. El consideră

că „artistul ornamental primitiv imită întotdeauna; uneori forme naturale, alteori forme tehnice”⁵. Pornind de la unele investigații ale lui E. Grosse, T. Vianu face observații interesante asupra influențelor majore ale procesului muncii în epocile mai îndepărtate, bunăoară în ce privește acele ornamente, „care imită formele tehnice apărute în practica meseriilor, și cu ocazia lor se poate vorbi de o influență a muncii asupra primelor manifestări ale artei”⁵.

Chiar în acele condiții în care arta devine o activitate umană de sine stătătoare, preocupările estetice, gustul spre frumos călăuzește și însoțește în bună măsură activitatea de muncă a meșteșugarului, a făuritorului de bunuri materiale. Chiar dacă produsul său nu are nemijlocit destinația operei de artă, el concentrează preferințe estetice ale epocii, ale poporului, ale clasei etc., apropiindu-se adesea, prin exemplarele cele mai iscusite, de însăși opera de artă.

Creația meșteșugărească are însă o estetică proprie, izvorâtă direct din specificul acestei producții, din faptul ca meșteșugarul însuși concepe, executa și desăvârșește obiectul proiectat.

În condițiile care au premers apariției industriei mașiniste funcționează evident norme și principii specifice derivate din natura producției artisanale, și, care nu puteau fi extrapolate în mod arbitrar producției industriale. Astăzi ne-ar veni foarte greu să mai putem concepe un vehicul, un automobil, bunăoară, cu o formă similară trăsorii sau șaretei cu tracțiune animală, sau cu ornamentele luxuriante ce erau aplicate echipajelor ce aparțineau familiilor avute, și chiar unor familii modeste. În secolul nostru nu este vorba de o discreditare a artei meșteșugărești și nici de o substituie a acesteia printr-o așa-numită „artă industrială”, ci de necesitatea de a lua în considerație elemente noi ce intervin în dezvoltarea social-economică și tehnică actuală, care impun noi principii în conceperea calităților estetice ale produsului realizat în industrie. Societatea a devenit conștientă de acest comandament după un îndelungat proces de neînțelegere a raporturilor dintre estetică și industrie, după ce a învinuit industria – și desigur, adesea, pe bună dreptate – de lansarea unor obiecte inestetice, de proastă calitate, sau după ce a încercat în stilul lui Ruskin sau Morris să transpună fără discernământ formele și ornamentația proprie producției meșteșugărești celei industriale. Este

suficient să amintim evoluția automobilului de la perioada când acesta păstra forma și multe din accesoriile unei trăsură (roți de lemn sau de metal înguste, pe șină) până la formele perfect adoptate specificului obiectului mobil pe care le întâlnim la automobilul modern. Aceeași lungă evoluție este proprie locomotivei moderne, de la primele tipuri rudimentare, până, să spunem, la locomotiva Diesel-electrică românească sau la cea electrică produse de Uzinele Electroputere din Craiova, sau, în construcția aeronautică, de la avionul lui Aurel Vlaicu, până la tipul modern de avion cu reacție.

Evoluția vieții social-economice și a tehnicii de producție, marile progrese pe care le-a adus revoluția tehnico-științifică contemporană au modificat concepția asupra esteticii produsului industrial, în strânsă legătură cu specificul noului tip de producție. Cu atât mai mult, aceste note specifice ale perioadei industriale contemporane fac să apară pregnant un șir de aspecte distinctive, între producția industrială și cea meșteșugărească, ca și între producția industrială și creația artistică. Iată, după părerea noastră, câteva din caracterele specifice ale producției industriale, din care rezultă și particularitățile creației estetico-industriale:

1. Produsul industrial este, înainte de toate, *rezultatul acțiunii unor forțe mecanice dirijate de om, dar extraumane*. Mașina este un intermediar între obiect și om, între produs și forța de muncă, executând un șir de operații bine determinate. Chiar dacă meșteșugarul opera cu unelte asupra materialului supus prelucrării – unealta fiind un intermediar –, mașina modernă adâncește incomparabil de mult acest caracter mediat, impunând totodată un anumit tip de operații. Producția unei piese la strung, a unor obiecte tehnice complexe printr-un sistem de mașini etc., diferă însă fundamental de creația artistului, care pe baza talentului, a măiestriei tehnice, a capacității de observare și de selectare a realității în lumina unei anumite filosofii, este realizatorul direct, unic, singular al operei sale. S-ar putea obiecta aci, că nici creația artistică nu este străină utilizării unor intermediari între mâna artistului și materialul sensibil al creației. Pensula pictorului, dalta și ciocanul sculptorului, instrumentul muzical al interpretului etc. mijlocesc, se interpun între artist și operă, sunt instrumente ce prelungesc și ajută gândirea și sensibilitatea artistului în plăsmuirea de imagini. Dar, elementul fundamental nou și distinct al condițiilor contemporane, ceea ce

distinge radical nu numai arta de producția industrială, dar și creația meșteșugarului, de producția în industrie, este faptul că aci intervine *marea producție tnașinistă*, producerea cu ajutorul unor ansambluri tehnice deosebit de complexe, variate și puternice. În acest spirit, făcând disocierea între finalitatea intrinsecă a artei și mașină Tudor Vianu scria: „mașina este și ea o plăsmuire izolată din natură și în care spontaneitatea procedurilor firii este înlocuită printr-o finalitate sprijinită de conștiință. Mașina lucrează numai după ce elementele și funcțiunile ei au fost coordonate conștient în vederea unui scop. Finalitatea mașinii este în această pricină extrinsecă. Mașina lucrează după o finalitate, fără a fi ea însăși un scop. Mașina este un mijloc către un scop”⁶. Acest prim aspect, așadar, fixează natura procesului de producție în industrie, adică utilizarea unor mașini și sisteme de mașini în vederea obținerii unor obiecte tehnice determinate, fapt care face ca obiectul să fie mai departe de controlul spontan și de intervenția aleatorie a lucrătorului.

2. Producția industrială modernă include implicit noțiunea de *seriabilitate*, de producție a aceluiași obiect într-un mare număr de exemplare. Una din rațiunile industriei moderne este tocmai această capacitate de a repeta un obiect dat, într-un timp scurt și cu aceleași mijloace, în mari cantități adresate unui alt tip de producție sau consumului. Un strung este produs, bunăoară, într-o anumită cantitate de exemplare corespunzătoare unor necesități ale economiei naționale, sau ale exportului. Autocamionul „Carpați”, sau locomotiva Diesel-electrică, frigiderul sau televizorul, lustra sau mobila sunt produse în mari serii de același tip. Această caracteristică deosebește radical produsul industrial de opera de artă. Una din caracteristicile producției artistice este unicitatea și irepetabilitatea operei. „Venus din Millo”, „Catedrala” lui Rodin, ori „Pasărea măiastră” a lui Brâncuși la fel ca „Gioconda” lui Leonardo da Vinci, „Noapte înstelată” a lui Van Gogh, sau „Lumi nenumărate” a lui Țuculescu sunt unice, irepetabile. Opera de artă este produsul nemijlocit al activității creatoare a artistului. Aci se concentrează întreaga valoare estetică a obiectului de artă. Firește că în istoria omenirii, și cu atât mai mult în secolul nostru când tehnica s-a dezvoltat nu numai extensiv ci și intensiv, copierea, reproducerea unei opere picturale sau de sculptură nu mai reprezintă

o chestiune dificilă. Dar copia nu mai este opera de artă; ei îi dispare tocmai o proprietate esențială a artei, unicitatea și originalitatea ei, manifestarea sensibilă a individualității artistului. Muzeele de artă găzduiesc în calitate de valori artistice autentice doar originalul, opera creată de artist. O reproducere fotografică, de pildă, nu este altceva decât o fixare, o copiere a operei de artă, dar nu opera de artă ca atare. Reproducerea unui tablou al lui Tonitza, ori Pătrașcu, chiar în cele mai bune condiții tehnice pierde calitatea operei de artă autentice, ea pierde calitatea de a fi ea însăși, produsul direct, obiectivarea nemijlocită a gândurilor și sensibilității artistului. Firește, că și în problema seriabilității și a dispariției unicității creației pot fi formulate unele obiecții, sau cel puțin îndoieli, dar care în ultimă instanță nu sunt de o valoare hotărâtoare și nu îndepărtează argumentul nostru. Astfel, abordând chestiunea raportului dintre artă și civilizația modernă, preluând unele idei ale lui Walter Sombart (*Kunstgewerbe und kultur*), Tudor Vianu apreciază că una din trăsăturile vremurilor moderne este apariția industriilor artistice (în sensul celei a mobilierului, pietrelor prețioase, porțelanului și ceramicii, legătoriei de cărți, reproducerii de tablouri etc.). După el, preocupările omului modern vădesc aspirație, tentație către frumos. Vianu respinge posibilitatea unei ireparabile prăpăstii între homo faber și artist. Mai mult, el își exprimă – cu oarecari rețineri („e permisă speranța”, „ipoteza fericită” etc.) – încrederea în posibilitatea de a ajunge la stadiul când mașina va fi astfel construită încât „să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creațiilor individuale de altă dată”⁷. O oarecare nostalgie pentru producția artizanului este evidentă, dar este hotărâtă recunoașterea posibilităților industriei moderne. Punând problema unicității creației individuale din trecut – fie ea artistică ori meșteșugărească –, Vianu vine să demonstreze că unicitatea nu este condiția sine qua non a valorii estetice. El distinge, „unicitatea estetică”, de cea „economică”, prin aceasta din urmă înțelegând nu condiția necesar resimțită de artist în procesul creației, ci condiția achizitorului, posesorului unui obiect, pe care de fapt îl concepe ca marfă, obiect de comercializare. Adevărata unicitate a valorilor artistice Vianu o întrezărește în unicitatea operei față de valoarea pe care o întrupează. În acest șir de idei el notează: „aceeași valoare estetică nu poate fi

realizată în două opere de artă felurite. Dar odată opera unică realizată, multiplicarea ei tehnică în condiții absolut identice nu mi se pare a prezenta dezavantaje. Perfecționarea industriilor artistice nu va scădea astfel decât prețul de marfă al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor socială”, 0. Observațiile lui Vianu sunt pline de interes, deoarece ele vin tocmai să acrediteze ideea că seriabilitatea, producția de masă este capabilă să promoveze calități estetice remarcabile. El respinge de fapt punctul de vedere care vede în unicitate, în „unicitatea economică” după termenul uzitat, o condiție definitorie a valorii estetice a unui obiect. Vianu nu a agreat concepția privind opoziția între artă și civilizație, fiind mai curând un animator al întâlnirii lor cât mai fericite.

Aceeași particularitate a seriabilității definește și alta din deosebirile importante între producția industrială și cea meșteșugărească. Seriile industriale produse în prezent sunt adesea deosebit de mari, ceea ce impune fără îndoială o mare precizie în execuție și un proiect perfect. Producția meșteșugărească, artizanală este însă legată de aspectul concret, de cele mai multe ori particularizat al obiectelor. Chiar dacă produce un număr de exemplare din același obiect, producția meșteșugărească este departe de producția mașinistă, care aduce cu ea sensul seriabilității.

3. Aci se impune și o a treia caracteristică, a raporturilor între producția industrială și cea meșteșugărească și, cu atât mai mult, între industrie și artă. Este vorba de faptul că odată cu producția industrială mașinistă apare o specifică *dihotomie între concepție și execuție*. Inginerul proiectant (cu întreaga sa echipă), elaborează inițial proiectul și apoi prototipul obiectului ce va trece la producția industrială, de serie. În acest proiect și apoi în prototip, sunt rezolvate toate chestiunile de ordin tehnic-funcțional, precum și problemele de asamblare și de realizare formală. Un bun proiect și un bun prototip pot și în mod necesar trebuie să includă o concepție estetică, o realizare estetică clară și totodată corespunzătoare finalității respectivului obiect proiectat. Aceasta impune în mod obligatoriu prezența esteticianului industrial, la procesul de conceperea generală a produsului. Principalul aport al esteticianului industrial este acela de a da soluții cel puțin pentru următoarele probleme centrale: acordul funcțional și cel tehnologic general, problema formei și culorii. Aci are loc un anumit gen de concepție artistică, dar care se realizează în

scopul de a putea fi reprodusă pe cale industrială. Realizarea propriu-zisă a obiectului, adică producerea sa în serie cu ajutorul mașinilor este deja un proces relativ autonom în raport cu concepția. Aci se află elementul de distincție între producția industrială și artizanat, între industrie și artă. În condițiile muncii artizanale, meșteșugarul realizează deopotrivă concepția și execuția obiectului; acestea sunt două faze indisolubil legate de munca manuală a meșteșugarului. Cu atât mai mult, în cazul producției artistice are loc un proces unic de făurire a operei, a unei creații unice, singulare, irepetabile. Artistul este prezent în întregul proces de realizare a operei, personalitatea sa apărând în mod evident în cadrul fiecărei etape a creației. Arta deci presupune un proces unic, de nedespărțit între concepție și execuție, proces care e realizat de aceeași personalitate. Produsul activității creatoare a artistului este originalul operei, irepetabilul, unicul. Noțiunea de *original* care se aplică artei, și care este expresia desăvârșirii produsului artistic diferă însă de cea de *prototip*, noțiune care definește exclusiv stadiul inițial finit, punctul de pornire al procesului de producție serială a obiectului industrial. Originalul este rezultatul unic și definitiv al activității artistice complexe și unitare de reflectare și transfigurare a unei realități sau idei de către creator, deci originalul este suma întregii activități de concepție, execuție și desăvârșire a operei. Prototipul, în schimb, se referă numai la stadiul inițial de concepție, el reprezintă o idee materializată a obiectului propus spre realizare. Dar, aci prototipul nu reprezintă stadiul ultim și definitiv al producției. Execuția obiectului proiectat este mai departe produsul unei activități mecanice coordonate de om. Obiectul propus spre realizare nu mai presupune o existență unică, singulară, ci o existență de serie, multiplă, o existență pmtr-o sumă anumită de obiecte absolut identice. Tocmai această deosebire dintre original și prototip definește în mod elocvent specificul activității industriale care separă într-un anumit mod activitatea de concepție de cea de execuție.

Aceasta mai exprimă, pe de altă parte, și o altă no. tă specifică. Produsul industrial nu este desăvârșit, dus până la capăt de cei care l-au conceput. Creatorul obiectului participă la procesul de proiectare a obiectului și de realizare a prototipului, fără a mai avea posibilitatea să-și desăvârșască opera. Desăvârșirea produsului este realizată de către mașină, care este dirijată, supusă controlului altor categorii de

indivizi care, de regulă, nu iau parte directă la concepție, în acest fel, apare un anumit gen de depersonalizare a procesului de execuție și de desăvârșire a produsului. Ori, procesul de creație artistică impune, dimpotrivă, ca una din trăsăturile sale fundamentale tocmai această calitate de a permite desăvârșirea operei, de a-i urmări și dirija realizarea în conformitate cu idealurile, cu sentimentele care-l animă pe creator. Producția industrială, prin natura ei, înlătură această posibilitate de desăvârșire a obiectului, totul desfășurându-se în raport cu schema tehnologică aleasă. Acest aspect nu trebuie înțeles în mod îngust, în sensul că producția industrială ar însemna depersonalizarea muncitorului, înlăturând posibilitatea intervenției vii, creatoare a acestuia. Punctul de vedere exprimat de Étienne Souriau privind unul din caracterele specifice ale muncii în industrie este istoricește depășit, îndeosebi în condițiile socialismului. El scria că una din trăsăturile noi apărute odată cu apariția capitalismului este: „Abolirea oricărei inițiative personale din partea muncitorului executant și inutilitatea oricărei aprecieri calitative a rezultatului din partea acestuia” u. Inițiativa personală, spiritul creator al muncitorului capătă azi și în societatea noastră un șir de coordonate noi de manifestare, care însă nu fac obiectul analizei noastre. Elementul autentic, valoros al observației lui Souriau vizează posibilitățile reduse ale executantului de a mai aduce modificări, corective unui produs standardizat, aflat în producția de mare serie.

Una din opozițiile violente față de estetica industrială, este exprimată de criticul de artă italian Maurizio Bonicatti. Legând dezvoltarea noii discipline de specificul producției industriale capitaliste, Bonicatti, arată că prima rezervă față de estetica industrială este determinată de „imposibilitatea intervenției personalului calificat, executant al producției proiectate, chiar în faza de proiectare – de fapt, faza virtual creatoare –, ceea ce înseamnă înjosirea muncii de fabricație și rutina unei activități executive lipsită de gândire, derivată din separarea artificială între știință și tehnica industrială”⁸. După criticul italian, dezvoltarea capitalistă a tehnicii împinge „designerul” spre compromiterea caracterului social al esteticii industriale care devine iluzoriu și contrazis de disocierea creație-fabricație. „Omul de

⁸ Maurizio Bonicatti, *Appunti Sull'arte moderna (1870— 1960)*, Mario Bulzoni — Editore, Roma, 1965, p. 218.

știință artist continuă să rămână într-un domeniu ideologic privilegiat fără altă punte de legătură cu producția în afară de indicii economici ai monopolului acestei producții”⁹.

În orice caz, dihotomia pe care am remarcat-o între creație și execuție reprezintă evident o notă de cea mai mare valoare pentru înțelegerea particularităților creației în domeniul esteticii industriale.

4. Problema *finalității* produsului industrial, spre deosebire de finalitatea creației artistice – constituie o altă notă particulară, necesară a fi luată în considerație atunci când dorim să precizăm specificul esteticii industriale. Arta – ca o formă specifică a conștiinței sociale – se adresează în primul rând unor nevoi spirituale ale oamenilor, servind firește, pe un plan mai general, întregii evoluții a vieții sociale. Fie că este pictor sau sculptor, fie că este poet sau muzician, artistul își propune făurirea unei opere care să includă valori estetice, iar imaginile concret-senzoriale pe care el le plăsmuiește se adresează nemijlocit, și exclusiv, rațiunii și sensibilității umane. În acest chip arta reprezintă, într-un sens bine circumscris, un scop în sine, un deziderat în sine. Artistul făurește opere care sunt un intermediar între el și public, iar opera servește, în ultimă instanță, unor necesități de satisfacere a cerințelor spirituale ale societății și nicidecum ca valori pur utilitare. Deci capacitatea de observație, talentul și întreaga sensibilitate și gândire a artistului sunt îndreptate către realizarea unor imagini sensibile adresate spiritului uman, satisfacerii cerințelor spirituale ale oamenilor. Finalitatea operei de artă este, așadar, o finalitate prin excelență deși nu exclusiv spirituală. Pe de altă parte, faptul că artistul făurește o operă în care tinde să cristalizeze o idee, un sentiment pe care-l adresează semenilor săi, face ca opera să fie subordonată în exclusivitate acestui scop, permițând o selectare a mijloacelor de expresie, o alegere relativ liberă a materialului etc. Atunci când apreciem producția industrială, atunci când vorbim despre locul pe care-l ocupă factorul estetic în ansamblul calităților obiectului respectiv, chestiunea capătă deja o altă turnură. Valoarea estetică a obiectului industriei nu mai reprezintă valoarea determinată și unică a acestuia. Produsul industrial are o destinație clară, precisă, concretă. Un autovehicul este construit pentru a asigura un mijloc eficient, rapid și comod de transport, și nu

⁹ *Idem*, p. 219.

pentru a constitui pur și simplu un mijloc de desfătare estetică, la fel cum, de pildă, un aparat de măsurat este destinat prin excelență executării cu exactitate a măsurărilor unor forțe, unor intensități, suprafețe, etc., etc. în cazul producției industriale, producătorul nu-și propune să producă obiecte frumoase pur și simplu, ci obiecte care să răspundă în primul rând, și cât mai bine unor necesități, unor trebuințe umane, fie în activitatea de muncă, fie în genere în viața cotidiană. Mai mult chiar, virtuțile estetice ale produsului nu pot fi concepute în mod arbitrar, ca urmare a unei imaginații și fantezii lipsite de orice coordonate date anterior. Estetica obiectului industrial este subordonată totdeauna aspectelor tehnice-funcționale, destinației produsului respectiv. Creatorul obiectului industrial își poate manifesta fantezia, imaginația sa creatoare în condiții diferite și în acele limite care fac ca obiectul produs să funcționeze în condiții optime, sau să servească unei necesități practice în modul cel mai eficient. Aspectele de structură formală și cromatică, aspecte care preocupă mult esteticianul industrial trebuie derivate din funcția obiectului. Constructorul unui strung nu-și poate permite realizarea acestei mașini-unelte sub forma unui romb monobloc, sau a unei sfere etc., deoarece o asemenea formă contravine funcției mașinii, nu permite efectuarea operațiilor care sunt proiectate. Tot astfel, funcția obiectului, sistemul său de realizare a angrenajelor și de îndeplinire a operațiilor, precum și cadrul în care obiectul e amplasat etc., determină o anumită structură cromatică, ce trebuie aplicată, luând în considerație factori privind raporturile om-mașină (ergonomice), sau aspecte de cromatică de ansamblu a atelierului sau secției respective. Rațiunea esteticii industriale rezidă tocmai în înlăturarea arbitrarului, în eliminarea a tot ce este supraadăugat, inutil sau chiar dăunător obiectului. Stilul decorativ, ornamental care a fost promovat la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru (stil care mai reapare câteodată nejustificat și inexplicabil chiar și în unele produse contemporane), poate justificat pentru o anumită etapă istorică printr-o tentativă de a apropia arta de industrie, tentativă care nu era întemeiată pe o cunoaștere aprofundată a particularităților esteticii produsului industrial – s-a dovedit necorespunzător și ineficace. Studiul aspectelor formale, de pildă, trebuie să ajute, să întărească eficacitatea funcțională a produsului, să permită o folosire cât mai comodă, mai simplă și cât mai deplină a acestuia, asigurând, totodată,

o satisfacție și de ordin estetic de un tip deosebit, o anumită plăcere a muncii cu ajutorul acestui obiect, ori în ambianța sa. Termenul de „artă implicată” pe care îl enunța El. Souriau, definește tocmai această necesitate de a privi estetica industrială ca un moment organic încorporat, sudat în procesul de elaborare a unor produse cu o tehnicitate superioară și, în același timp, cu un randament util maximal. Iată așadar, că, dacă procesul de creație artistică este relativ independent și unic, procesul de făurire a produsului industrial subordonează și impune anumite linii directoare interpretării estetice a acestuia. Determinările extraestetice, mai ales cele tehnice-funcționale și economice circumscriu mai mult sau mai puțin precis – în dependență și de tipul obiectului tehnic respectiv –, acele limite ale „jocului” liber al fanteziei, gustului, predilecțiilor creatorului de forme industriale.

5. Din această subordonare a laturii estetice a produsului industrial celei tehnice-funcționale, rezultă și o altă particularitate, ce privește *raporturile cu materialul de construcție* abordat. Materialul supus acțiunii transformatoare impune un anumit tip de activitate și reclamă de multe ori, prin însăși structura și proprietățile sale fizico-chimice, orientarea spre o anumită compoziție formală ori cromatică. Desigur, acest lucru nu este indiferent nici unor genuri de artă, mai ales în cazul sculpturii sau arhitecturii. Dar, în timp ce sculptorul are posibilitatea să-și aleagă materialul în mod relativ liber, căutând să dea o expresie cât mai deplină ideii sale artistice, producătorul industrial este adesea obligat să folosească în conceperea artistică a produsului un material impus de funcționarea optimă a mecanismului, un material care să asigure eficiență maximă în folosință. Pe de o parte deci, spre deosebire de producția artistică, cea industrială reclamă prin caracterul ei complex o dependență mai mare față de material, cu atât mai mult, cu cât progresele tehnico-științifice contemporane dau activității practice noi și noi tipuri de materiale, cu calități foarte variate, care se impun și înlocuiesc multe din tipurile tradiționale de materiale de construcție. Pe de altă parte, aci mai intervine încă un moment privitor la raporturile dintre creator și materialul de construcție, moment legat de existența dihotomiei între concepție și execuție; este vorba de faptul că în condițiile industriei mașiniste contactul direct al producătorului cu materialul de execuție se reduce la minimum, acest contact fiind trecut, în multe cazuri, în exclusivitate

pe seama activității mașinilor. Dimpotrivă, procesul de creație artistică este bazat pe un contact permanent și în cea mai mare măsură direct cu materialul de lucru, permițând intervenția pe parcursul execuției, modificarea unor premise inițiale, evidențierea mai pregnantă a unor idei, sentimente etc. În cazul producției industriale, caracterul și tehnologia produsului odată concepute trebuie să fie precise, riguroase, exacte căci o eroare în acest caz poate duce la nereușita nu a unui produs, ci a unor serii mari. Această particularitate a producției industriale definește, de altfel, și o deosebire față de producția meșteșugărească, care, prin natura ei implică acțiunea permanentă, stabilă a producătorului asupra materialului din care este executat respectivul obiect.

6. În virtutea faptului că ne referim la calități estetice ale unor obiecte cu destinație utilitară și nu avem în vedere obiecte estetice, „în sine”, apare necesitatea de a lua în considerație *particularitățile categoriei de indivizi* căreia i se adresează acest obiect. Firește că acest lucru este prezent într-o bună măsură, în cazuri distincte, și în cadrul producției artistice, dar activitatea industrială impune ca o cerință majoră corelarea activității esteticianului industrial cu particularitățile psihofiziologice ale celui care mănuieste produsul. Estetica industrială trebuie să posede o înțelegere clară a necesităților consumatorului, considerat deopotrivă ca ființă umană și utilizator de valori tehnice-industriale. Această particularitate permite înțelegerea relației strânse între-estetica industrială pe de o parte, psihofiziologia muncii, și ergonomie (human engineering, sau psihologie inginerească) pe de alta.

7. În sfârșit, în determinările esteticii industriale intervin foarte serios *factorii de ordin economic*. Marea majoritate a esteticienilor industriali acordă elementului de ordin economic o însemnătate deosebită. Într-un anumit sens, **t.** oblematica nemijlocită abordată în estetica industrială este direct subordonată criteriilor economicității, și în mod deosebit ea urmărește satisfacerea cu eficiență maximă a doi indici economici majori: economia de materiale și reducerea prețului de cost. Unii specialiști ai esteticii industriale afirmă direct că: „O estetică industrială nu poate fi altceva decât o estetică a economiei”¹⁰. O asemenea înțelegere a chestiunii derivă din faptul că soluționarea

rațională, ingenioasă a laturii estetice a produsului industrial nu constituie o chestiune absolut autonomă și nicio preocupare gratuită, ci dimpotrivă o acțiune implicată și subordonată rezolvării problemelor tehnico-economice ale industriei, deci o *estetică implicată*. Aci rezidă și una din virtuțile esențiale ale esteticii industriale – capacitatea de a da producției, prin intermediul preocupării pentru realizarea frumosului, un spor de eficacitate și un mijloc important de economicitate. Tendința manifestă în estetica industrială de a realiza forme simple, clare, evidente, care să releve precis și să servească finalității tehnice, tendință promovată din ce în ce mai mult în majoritatea țărilor lumii, este edificatoare în acest sens. Mașina unealta, de pildă, care a căpătat o formă mai simplă – azi de preferință cubică, cu suprafețe plane –, sisteme de comandă simple și comode în folosință, un sistem rațional de rezolvare a cromaticii, mașina epurată de tot ce este inutil, supraadăugat, pur ornamental etc. este mai rentabilă ca fabricație, mai ieftină, mai comodă și mai plăcută la folosință. Reticența unor factori de conducere din economie față de estetica industrială este generată adesea tocmai de neînțelegerea acestui fapt, de părerea nefondată după care orice atenție acordată calităților estetice ale obiectului industrial ar încălca prețul de cost, cantitatea de materiale folosită etc. Numai un studiu atent al problemei, o analiză temeinică a eficacității economice demonstrează deosebita însemnătate a esteticului în aprecierea globală a calității produsului industrial. Calitatea unui produs industrial nu poate fi concepută fără a lua în discuție și fără a socoti ca parte componentă, inseparabilă – calitatea estetică.

Această interdependență dintre problemele de ordin economic și cele estetice, în cadrul căreia factorul economic ocupă o poziție determinantă este una din particularitățile esteticii industriale, un aspect care diferențiază estetica industrială de problematica artei. Urmărind satisfacerea unor cerințe spirituale ale societății, arta nu se supune legilor care guvernează viața economică, decât într-o măsură foarte generală și într-un mod foarte mediat. Opera de artă

3 – Introducere în estetica industrială nu este creată spre a fi utilizată ca un instrument material nemijlocit, de satisfacere a unor cerințe materiale, iar coordonatele în care se circumscrie producerea operei de artă sunt diferite de cele în care are loc producerea obiectului industrial. Firește că o lege a economicității funcționează și

În activitatea artistică, ca de altfel în orice activitate de muncă. Artistul nu-și poate supraîncărca opera cu detalii care pot să pună în umbră obiectul central al gândirii artistice, el realizează o selectare a materialului căutând să surprindă aspecte definitorii pentru o idee, pentru un moment reflectat. Acesta este probabil sensul în care Paul Valéry afirma că „cea mai apropiată spiritului este acea artă care ne restituie maximumul impresiilor, intențiilor noastre printr-un minimum de mijloace posibile”. Acest principiu al economicității în artă diferă însă, în anumite aspecte, de principiile economicității în producția materială, și în mod deosebit, în condițiile producției industriale. Legile dezvoltării economice a societății influențează în ultimă analiză, în mod hotărâtor și își subordonează, într-un anumit fel, criteriile de realizare estetică a produsului industrial. Punerea într-o ecuație directă a calităților estetice ale obiectului produs în industrie cu asemenea aspecte ca eficiență economică, rentabilitate, economic de materiale, preț de cost etc. atestă existența unor note distincte de manifestare a economicității în estetica industrială în raport cu procesul de creație artistică. Aceste principii ale economicității prin care se manifestă estetica industrială sunt de asemenea mult mai evidente și imperios necesare, decât în condițiile producției meșteșugărești, când, de multe ori artizanul e interesat să producă obiecte luxuriante, obiecte de fast, de mare valoare decorativă etc. Jacques Vienot socotea ca o primă și fundamentală lege a esteticii industriale, a creației frumosului util, legea economiei: „economia mijloacelor și a materialelor folosite (un preț de cost minim), fără a diminua nici valoarea funcțională, nici calitatea lucrării luate în considerație, este condiția determinantă a frumosului util”¹¹. Principiul economicității, cu toate acele coordonate specifice manifeste în planul producției industriale, este un element de o semnificație hotărâtoare în aprecierea condițiilor în care se produce acțiunea creatoare și transformatoare a esteticii industriale.

Iată, așadar, câteva considerente, privind natura specifică a cadrului în care funcționează estetica industrială, câteva din particularitățile care o deosebesc de fenomenul artistic în general, și care impun firește o precizare a unui obiect de studiu specific. Marcarea acestor note specifice ale esteticii produsului industrial în

raport cu estetica produsului meșteșugăresc pe de o parte, și a creației artistice propriu-zise pe de alta, nu poate desigur să stabilească granițe impenetrabile între aceste domenii. Sensibilitatea estetică a artisanului, cu atât mai mult a artistului profesionist este și poate fi cu succes implicată în procesul de proiectare și producere a produsului industrial de mare serie. Ceea ce ni s-a părut însă esențial a fost precizarea noilor manifestări ale esteticului în producția industrială și totodată a cadrului în care-și exercită activitatea esteticianul industrial.

Puncte de contact. Artă și tehnică

Cu toate diferențele menționate, există anumite sfere ale aceluși complex fenomen social pe care-l reprezintă arta, cu care estetica industrială intră într-o relație mai intimă. Este vorba de arhitectura, în primul rând. De altfel, avem impresia că tocmai unele din elementele care apropie arhitectura de estetica industrială au și constituit argumentul pe care l-au vehiculat unii esteticieni ori teoreticieni ai artei în pledoaria lor împotriva considerării arhitecturii ca gen specific al creației artistice. Astfel, arhitectura este și ea legată de tehnică, de procedeele și materialele specifice activității de construcție. Ideea arhitectonică primește totdeauna o materializare vie în edificiul construit, în spațiul ce urmează să servească satisfacerii unei anumite necesități umane. Cu alte cuvinte, arhitectura este mai mult decât oricare alt gen al artei legată de satisfacerea unor necesități vitale ale societății – asigurarea unor spații destinate producției, desfășurării unei activități de cultură, sau desfășurării vieții personale. De regulă, spațiile pe care le făurește arhitectura sunt spații utile. Construcțiile arhitectonice constituie un element fundamental în ceea ce numim cadrul material al vieții umane. Dar, și în acest raport dintre estetica industrială și arhitectură trebuie luate în considerație elementele particulare ale fiecărei discipline, ceea ce firește nu alterează câtuși de puțin tangențele care sunt evidente. Pe de o parte, materialele și tehnicile pe care se întemeiază arhitectura și estetica industrială sunt diferite. Estetica industrială operează cu materiale pe care mașina le prefăce, le formează în cadrul unei producții de mare serie într-o lume a mașinilor, a uzinelor etc. Chiar și în ceea ce privește finalitatea celor două domenii intervin deosebiri sensibile. Astfel esteticianul industrial participă la făurirea unor produse care sunt o extensie directă a omului, a forței musculare, a experienței sale, în timp ce arhitectura

crează spații negative și pozitive care au rolul de a fi un cadru, o ambianță în care oamenii trăiesc, dar care nu sunt direct o extindere a simțurilor omenești și un mijloc de transformare a realității obiective. Cu toate că în ultimele decenii în anumite tipuri de construcție intervin mereu mai mult elementele prefabricate, ce duc la construirea unui șir de edificii similare, construcția arhitecturală diferă sensibil de producția de mare serie și de tehnologiile pe care le implică producția industrială.

Din ansamblul acestei generoase activități creatoare pe care o reprezintă arhitectura se degaja însă un domeniu care are o influență directă și face corp comun cu estetica industrială, și anume, arhitectura industrială, în sensul construcției spațiilor industriale precum și al amenajării acestor spații, adică al dispunerii, ordonării elementelor constitutive ale utilajului de producție. Contrar celor care socotesc că estetica industrială se circumscrie numai în sfera nemijlocită a obiectelor construite cu ajutorul mașinii, ni se pare că ea impune o colaborare activă și necesară cu arhitectura industrială, căci numai în acest mod putem să cuprindem într-un tot unitar întregul proces al muncii în industrie: întregul mediu în care are loc munca industrială, producerea unor mijloace de muncă sau a bunurilor de consum. Altfel, concepția cu privire la estetica industrială apare limitată, fragmentată și nu poate explica până la capăt rolul jucat de estetica industrială în mișcarea generală de progres a societății actuale, în umanizarea într-o mai mare măsură a procesului social de producție. Iar dacă afirmăm pur și simplu că esteticianul industrial nu poate concepe decât aspectele de ordin strict formal – și anume cele privind forma exterioară a produsului industrial – atunci rolul său este foarte limitat. Ori, procesul de producere a obiectului industrial nu poate fi conceput în mod abstract, rupt, independent de modul de desfășurare a activității de muncă, de cadrul material de obiecte în care are loc procesul de producție, tot astfel, cum întreaga problemă nu poate fi abordată decât pe fondul unor relații sociale concrete. Considerăm deci că problema cadrului material în care se desfășoară procesul de producție industrială este o problemă care trebuie inclusă în sfera preocupărilor esteticii industriale. De aci, evident, necesitatea unei cooperări strânse între esteticianul industrial și arhitectul industrial în scopul realizării celui mai propice climat pentru a asigura producătorilor posibilitatea unei munci eficiente, raționale, economice,

comode și plăcute în același timp. Realizările arhitecturii industriale din ultima vreme sunt remarcabile în acest sens și ele constituie indubitabil un progres real în ameliorarea continuă a condițiilor de muncă ale muncitorului.

Punctele de contact între estetica industrială și creația artistică sunt însă variate, multiple. Am mai remarcat faptul că, după părerea noastră, actul de naștere al esteticii industriale, a fost semnat mai ales de artiști valoroși, conștienți de datoria lor de a participa la un proces necesar de elevare a culturii estetice a societății, de extindere a unor principii estetice dincolo de măsura artei propriu-zise, de a face ca arta, cuceririle ei să fie prezente în întreaga noastră civilizație materială. Aprinsele dispute teoretice, acțiunile practice întreprinse de un șir de eminienți artiști și cărturari au dus la cristalizarea unora din principiile fundamentale ale esteticii industriale. Fie și sumar – și evident incomplet – vom schița câteva din aceste direcții, având în vedere că ele au calitatea de a ajuta la precizarea elementelor de continuitate și discontinuitate, de comunitate și de particularitate în creația artistică și creația pe plan estetic-industrial.

Condițiile dezvoltării civilizației industriale, mai ales în secolul trecut, au ridicat în gândirea estetică a vremii problema destinului artei. Esteticieni remarcabili ca J. Ruskin și W. Morris s-au pronunțat cu hotărâre împotriva spiritului îngust utilitar, împotriva urâtului, inesteticului promovat de industriile vremii. Pentru Ruskin arta și industria se află într-o stare de opoziție ireductibilă. Concluzia sa și-o formula pe temeiul experienței triste a vremii, când, industria începe să copleșească viața cotidiană prin produse de prost gust, prin imitații și ornamente lipsite de virtuți estetice autentice. Ruskin era indignat de acel „monstru urât” pe care-l reprezenta locomotiva și calea ferată, de modul de ornamentare a garilor etc.¹² Idealul său, ca și cel al lui Morris rămâne întoarcerea la meșteșugar, deoarece, acesta prin munca sa manuală este unicul capabil să producă obiecte la o valoare estetică indubitabilă. Morris a fost chiar animatorul puternicei mișcări „Arts and Crafts”, care milita pentru reîntoarcerea la tipul medieval al îmbinării artelor și meseriilor, la meșteșugarul artistic. Caracterizând această perioadă, Robert Delewoy Socoate că estetica lui Ruskin și Morris a constituit baza promovării unui asemenea stil, care voia să se

bazeze pe decorație, ornament și să travestească utilul în capriciu pentru a justifica decorul¹³. Ne aflăm, cum ar spune Lewis Mumford, în fața unei reacții romantice împotriva concepțiilor utilitariste¹⁴. Și, cu toate acestea, cu toate că opera celor doi esteticieni englezi este atât de pronunțat orientată împotriva tehnicii mașiniste – o apologie a artizanului, a decorativismului gotic –, ea a reprezentat totuși o forță care de fapt mai târziu a facilitat orientările moderniste în artă¹⁵, ca și promovarea unei prodigioase activități estetice în universul tehnicii industriale.

Începutul secolului nostru angajează discuția pe un teren mult mai lertil. Încercările de a da soluție problemei locului și specificului esteticului în aria obiectului tehnic – elaborat pe cale industrială – cunosc poziții noi, atât pe plan teoretic, cât și în sfera aplicativă. Printre pozițiile teoretice ce se remarcă în această perioadă, cea a francezului Paul Sauriau este edificatoare. Meritul său constă în aceea că formulează limpede, în noile condiții, ideea unității dintre util și frumos, dintre formă și funcție „... Orice lucru – scrie Souriau – este perfect în felul său atunci când este conform destinației sale”, iar un obiect posedă frumusețea sa proprie „datorită faptului că forma este o expresie manifestă a funcției sale”.

Întrezărim aci o abordare de pe pozițiile funcționalismului a problematicii formale a obiectelor tehnice, o poziție de pionierat în domeniul „artei implicate”.

Noile determinări social-economice de la începuturile secolului, mai ales ceea ce Jean Cassou numește „triumful mașinismului” și nașterea unei „civilizații tehnice” au generat atât noi manifestări pe plan artistic, cât și constituirea doctrinei „Industrial design”.

Cu un profund respect și încredere față de produsele tehnicii mașiniste, dar și cu îndoială și refuz față de spiritul manufacturier, artizanal care anima mișcarea inițiată în Anglia de W. Morris, arhitectul german Muthesius constituie în 1907 asociația „Deutscher Werkbund”. Aceasta grupa 12 prestigioși artiști (Van de Velde, Behrens, Hoffman, Schumacher ș.a.) precum și 12 firme industriale, având printre altele ca obiectiv major „coordonarea tuturor eforturilor

¹³ Vezi, R. Delewoy, *Dimensions du XX^e siècle* — (1900—1945). Ed. d'art A. Skira, 1965, p. 25.

¹⁴ Vezi, L. Mumford, *Technique et civilisation*, Ed. du Seuil, Paris, 1950, p. 254.

¹⁵ Vezi, P. Francastel, *Art et technique*, Ed. du Minuit, Paris, 1962, p. 31.

în vederea ameliorării calității în producția industrială”, cu convingerea că lucrări de calitate superioară pot fi abordate nu numai prin unealta meșteșugarului ci și cu ajutorul mașinii stăpânite de om.

Chiar dacă mișcarea amintită nu a fost consecventă și în pofida disputelor programatice între Muthesius și Van de Velde, ea s-a soldat cu colaborări fructuoase cu firme industriale, printre care în primul rând „A.E.G”. Disputele au cristalizat totuși două curente de opinie, care într-un fel sau altul au persistat și persistă încă: cea a unui funcționalism pur, rigid (Muthesius) și cea a unei creații libere, care refuză orice „constrângeri” impuse de standardizare, tehnologie etc. (Van de Velde).

Este remarcabil faptul că în același cerc al arhitecturii și plasticii gruparea și școala „Bauhaus”-ului a elaborat poate platforma hotărâtoare pentru apariția esteticii industriale. Animată de spiritul arhitectului W. Gropius, mișcarea care a funcționat din 1919 până în 1933 în Germania a reunit mari artiști ca: Klee, Kandinsky, Feininger, O. Schlemmer, Moholy-Nagy, M. Breuer, Mies van der Rohe ș.a. „Bauhausul” a militat activ pentru ideea unității artei și tehnicii, pentru coordonarea formei create de mașină cu forța sa de expresie estetică. La Bauhaus, unul din elementele creatoare, și nu de mică importanță, rezidă în tentativa lui Gropius – scrie S. Giedion – de a remedia sciziunea dintre producția industrială și forma estetică a produsului. Gropius făcea eforturi pentru a educa generații capabile să creeze modele de serie, realizate deopotrivă în spiritul formei pure și în spiritul mașinii¹⁶. „Bauhausul” a fost un autentic „laborator artistic”, în care printr-o cooperare a arhitecților, inginerilor, pictorilor, sculptorilor s-au elaborat forme solicitate de metodele moderne de uzinaj, prin prefabricate și standardizare. Aci este în cauză întreaga doctrină a funcționalismului. Orice construcție trebuie să fie utilă, să corespundă înainte de toate funcției. Aceasta comandă structura, care nu mai este de loc camuflată printr-un decor supraadăugat¹⁷. „Bauhausul” a reprezentat primul mare centru de pregătire a unor artiști pentru industrie, și a dat totodată dovezi practice incontestabile de sinteză a artei și industriei. Inovația tehnică și artistică în arhitectură a fost corelată cu inovația în întregul cadru al vieții

cotidiene. Sunt semnificative mai ales expozițiile din 1923 și 1930, care prin abordarea în imobilul modern a unui mobilier de serie, simplu și simplu (M. Breuer) a unor sisteme moderne de iluminat (Moholy-Nagy) etc. au încercat să impună o nouă viziune asupra cadrului fizic al omului modern.

Instaurarea fascismului în Germania a împiedicat continuarea activității grupului „Bauhaus”, din cadrul căruia majoritatea emigrează în S.U.A. (Gropius, Mies van der Rohe, M. Breuer, Moholy-Nagy). Continuarea investigațiilor, experimentelor, depășirea unor speculații preluate din expresionismul german, folosirea curajoasă a unor tehnici și materiale noi, în sfârșit mai marea limpezime în conceperea formelor tehnice au stimulat în mod hotărâtor apariția Esteticii Industriale. Dincolo de activitatea „Bauhausului” în S.U.A. este greu de conceput avântul doctrinei și practicii „Industrial Design” în această țară – '2.

Problemele rolului „Bauhausului” în apariția esteticii industriale, cât și actualitatea pozițiilor acestei mișcări sunt azi un serios obiect de dispută. În opoziție cu Max Bill, sau cu Th. Maldonado, arhitectul Bruno Zevi socoate „Bauhausul” totalmente neactual și anacronic cel puțin din două motive: primul, pentru că azi se ridică probleme absolut noi pe planul proiectării, iar al doilea, pentru că azi e vorba de o metodologie științifică a proiectării, ce ar fi lipsit în concepția „Bauhausului”. Problematika discuției este prezentă și într-o relativ recentă luare de poziție a lui Abraham Moles – azi și el profesor la celebra școală de designeri „Hochschule for Gestaltung” de la Ulm – în care se ia în discuție întreaga doctrină a funcționalismului. Firește.

¹² *Estbrique industrielle aux litutr miis*, O.E.C.E., Paris, 1959, p. IC.

atât conceptul de „funcționalism” specific „Bauhausului” f cât și metodologia sa au fost în multe aspecte, unele esențiale, depășite în contextul actualului progres științifico-tehnic, ceea ce impune o reală adaptare atât a instrumentelor teoretice, cât și a celor metodice la noile realități și perspective. Dar câteva idei majore ale „Bauhausului” rămân principal în actualitate; un profund spirit *umanist*, război declarat stilismului *gratuit* în tehnică, efortul pentru crearea unor obiecte tehnice *noi*, cu parametri tehnici și calități estetice superioare. Cu toate limitările, istoricește condiționate „Bauhausul” rămâne incontestabil una din remarcabilele dovezi ale strânselor raporturi între artă și industrie, între creația artistică și cea estetic-industrială,

un punct nodal în înțelegerea genezei doctrinei „Industrial Design”.

În întreaga istorie a acestor raporturi dintre artă și estetica industrială s-au impus și mari personalități, care și-au adus aporturile lor la avansarea ideilor esteticii industriale. Iar Le Corbusier (Jeanerret) este cât se poate de semnificativ. Spiritul său pătrunzător, sensibilitatea sa inovatoare, nu au putut trece reci pe lângă marile probleme ale vremii, în particular cele ale esteticii industriale. După ce a spulberat primatul absolut al artizanatului, civilizația mașinistă a intrat – după Le Corbusier – în cea de-a doua eră, „era armoniei, a mașinii în slujba omului”¹⁸, care solicită o reechipare a vieții cotidiene, a mijloacelor de transport etc., pe baza posibilităților vaste oferite de industria modernă. Respingând pozițiile celor ce socoteau corectitudinea mașinii în antagonism cu frumosul¹⁹, Corbusier a militat pentru o cooperare intimă între inginer și artist socotind că: „Estetica inginerului și arhitectura sunt două lucruri consecutiv solidare...”²⁰, că formele moderne trebuie să izvorască din determinări tehnice. „Operând cu calcul, scria el, inginerii uzează de forme geometrice, satisfacându-ne ochii prin geometria lor, iar spiritul nostru prin matematică; operele lor se află pe drumul unei mari arte”²¹. Iar în 1960, prefăcând o lucrare de inginerie (Engineering), remarcă responsabilitatea solidară a artistului și inginerului în fața societății, necesitatea de a nu uita că factorul uman este factorul *central* al ecuației, că noile echipamente industriale sunt destinate omului²².

Dintre artiștii plastici, pe care îi vedem implicați în efortul de a făuri o estetică nouă a vieții cotidiene, figura lui *Fernand Leger* este remarcabilă. Fernand Leger face parte dintre acei artiști care se caracterizează atât prin aceea că poartă evident amprenta epocii, cât și prin participarea activă „la modificarea decorului cotidian al vieții noastre”²³. Platforma estetică a lui Leger nu poate fi identificată nici cu un tehnicism îngust, nici cu o utopie estetizantă. Ea vizează o artă capabilă să reflecte unitatea între om și lumea construită de el, o artă „prospectivă”, deschizătoare de drumuri. Din eseurile pictorului

¹⁸ Le Corbusier, *Quand les cathedrales etaient blanches*, Gonthier, Paris, 1965, p. 229.

¹⁹ Le Corbusier, *Sur les 4 routes*, Gallimard, Paris, 1941, p. 15.

²⁰ Le Corbusier, „*Vers une architecture*”, Vincent, Freal, Paris, 1958, p. 4.

*• *Ibidem*, p. 13.

²² Didier Gompel-Netter, *L'engineering*, Sufredoc Ed., Paris, 1962, p. 9.

²³ R. Garaudy, prefată la volumul *Fonctions de la peinture*, Gonthier, Paris, 1965.

francez se remarcă două cicluri dedicate esteticii mașinii și respectiv culorii și spațiului. Leger Socoate că lumea obiectelor tehnice este pasibilă de frumos. „Elementul mecanic, scrie Leger, nu este pentru mine o atitudine, o luare de poziție, ci, un mijloc pentru a ajunge să dau o senzație de forță și putere (...). Eu încerc, cu ajutorul elementelor mecanice, să creez un obiect frumos”²⁴. Iar intrând în unele detalii ale chestiunii, F. Leger încearcă să demonstreze inexistența unei antinomii, a unei ireductibilități a frumosului și utilului. Dimpotrivă, el afirmă la un moment dat cu o tonalitate categorică: „Frumosul modern se confundă aproape totdeauna cu necesitatea practică”²⁵. În ansamblul lor, eseurile referitoare la estetica mașinii sunt pline de observații subtile, interesante privind valoarea estetică a obiectului tehnic, o clară intuire a raporturilor funcție-formă-culoare etc. în egală măsură, de un real interes sunt aprecierile sale privind rolul culorii în viața socială. Într-un articol publicat în 1954 în revista „Probleme de la couleur”, Leger abordează direct valoarea estetică și socială a culorii în mediul de muncă al lucrătorilor unei uzine din Rotterdam. Am putea într-un totuș să cădem de acord cu istoricul artei J.E. Müller, care în populara sa carte *Arta modernă*, Socoate că poate mai mult ca orice alt artist Leger a deschis arta civilizației industriale cu profund optimism și hotărâre.

Și pentru că nu ar fi posibilă evitarea sculpturii, din această totuși atât de sumară și atât de incompletă enunțare, am simți necesitatea să remarcăm faptul că o serie de preocupări majore în sculptura modernă sunt și ele un produs al unor confluente ale artei și tehnicii, cu pozitive repercusiuni în universul formelor industriale. Cu toată nota puțin fortuită a afirmației, o idee autentic interesantă este formulată de P. Francastel, care scrie: „gustul pentru forme mascate (enveloppantes) și pentru suprafețe palpabile izvorăște de la artiști ca Laurens, Brâncuși sau Lipschitz, înaintea lucrărilor cu privire la aerodinamism ale inginerilor”²⁶.

Așa, bunăoară, principiile formulate de exponenții mișcării așa-zis constructiviste (l’atlin, A. Pevsner, N. Gabo ș.a.) au oglindit cu limpezime și consecvență tendința de apropiere a teoriei estetice de

²⁴ F. L e g e r, „Fonctions de la peinture”, Gonthier, Paris, 1965, p. 63.

²⁵ *Ibidem*, p. 54.

²⁶ P. F r a n c a s t e l, *Art et technique*, Ed. du Minuit, Paris, 1956, p. 257.

„industrialism”, concurând activ la procesul de cristalizare a doctrinei esteticii industriale. Programul teoretic al constructivismului are poate elementele sale cele mai raționale în tendința de a găsi mijloacele stabilirii unui acord organic între „funcționalitatea tehnică” și „calitățile estetice ale structurii” pe plan formal, cromatic etc., iar pe un plan mai larg prin intenția de a găsi un stil autentic modern pe planul ambianței cotidiene, ba chiar și în proiectarea tehnică. Am fi însă evident departe de adevăr dacă sub unele principii ce vizau evidența construcției, geometrizarea formelor, cinetica construcției, și sub impresia unor lucrări (poate nu cele mai semnificative) am proceda la aprecieri simplificatoare, la etichete descalificatoare („lichidarea sculpturii”, „antiumanism”) așa cum procedează V. Tasalov în lucrarea sa „Estetica tehnicismului”²⁷.

Firește, s-ar putea invoca multiple alte grupuri artistice și nume de prestigiu, care și-au adus, cu sau fără intenție, prinosul în constituirea esteticii industriale. Dar nu am urmărit acest scop. Am dorit numai să evidențiem faptul că secolul nostru este departe de a fi arena unei îndepărtări și chiar repulsii între artă și tehnică, ba dimpotrivă că ne aflăm în fața unui raport complicat și subtil în care arta asimilează adânc problematica unui nou univers, universul tehnic-industrial, iar acesta din urmă la rândul său, este „ajutat” să-și găsească (cel puțin pe plan formal și cromatic) un stil adecvat, o față proprie. Aceasta însă fără a produce o dizolvare a specificului firesc atât al obiectului artistic cât și al celui tehnic.

Am remarcat în paginile de mai sus câteva aspecte cu valoare esențială în înțelegerea esteticii industriale.

În primul rând, faptul că deși nu poate fi studiată izolat de etapa anterioară – estetica *meșteșugărească*, și nici de estetica *artei* –, „estetica *industrială*” are un domeniu specific, particular. Particularitățile valorii estetice a obiectului tehnic, a produsului industrial și a cadrului muncii industriale sunt date de însăși specificul industriei, de specificul muncii industriale în condițiile epocii contemporane.

În al doilea rând, am remarcat însă că artei (mai ales anumitor genuri ca arhitectura, pictura, sculptura), teoriei artei, estetica industrială îi datorează și-i va datora mult, tocmai pe linia unei

limpeziri a problematicei noii discipline, a precizării unor coordonate estetice proprii stilului industriei moderne.

CONCEPTE DE BAZĂ

Frumosul industrial

Frumosul este fără îndoială o categorie centrală a esteticii generale, dar cu o valoare considerabilă și în așa-numitele domenii de estetică „aplicată”, printre care estetica industrială ocupă un loc important. Recunoașterea cvasiunanimă a poziției „privilegiate” pe care o ocupă această categorie nu a împiedicat, poate, una din cele mai disputate înfruntări de opinii în estetică, înfruntare care jalonează întreaga istorie a gândirii estetice. Semnificativ este faptul că disputa continuă și azi, cu diverse grade de intensitate, printre teoreticieni de orientări variate; ea a cunoscut în ultimii ani o manifestare destul de serioasă printre esteticienii marxiști.

Având o natură social-obiectivă, afirmându-se în raporturile complexe dintre subiect și obiect, frumosul constituie o categorie de largă extensie ce funcționează în aprecierea fie a obiectelor naturale sau fabricate de om, fie a omului însuși, fie în cel al creației artistice. Iar în măsura în care valorificarea estetică poate cuprinde întreaga realitate, estetică generală nu poate ignora acest aspect. Tocmai aceasta este carența istorică a unor sisteme estetice de tipul celui hegelian. Începându-și prelegerile sale de estetică, Hegel nota că obiectul acestei discipline „este întinsa împărțire a frumosului; mai exact: domeniul ei este arta și anume artele frumoase... (...) ...noi excludem de îndată din știința frumosului artistic, frumosul din natură”.

G. W.F. Hegel, *Prelegeri jlc estetici*, Edit. Academiei, București, 1967, pp. 7 – 8.

Depășind punctul de vedere hegelian, care reduce estetica la frumosul artistic, nu avem însă dreptul să privim nediferențiat domeniile cărora li se aplică valorificarea estetică prin prisma categoriei frumosului. Mai precis, aci este vorba de o unitate în diversitate, cu alte cuvinte de raporturi comune, relativ stabile, și de raporturi specifice, mai mult ori mai puțin labile. Fiind o sinteză, un raport între obiect și subiect, frumosul ne apare în ipostaza unei corespondențe intime a realului cu un ideal uman. Această corespondență a idealului cu realul se manifestă însă pe baza coordonatelor specifice domeniilor celor mai variate. Există

particularități ale frumosului în natură, în viața umană, în obiectele fabricate de om, care nu sunt în aceeași măsură proprii artei. Dar chiar dacă luăm în considerație notele specifice, este foarte dificil de a stabili ierarhizări în valori superioare, ori inferioare.

În sfera extraartistică frumosul poate fi apreciat în domenii foarte variate. Este recunoscută, de regulă, calitatea obiectelor naturale de a fi analizate prin prisma unei judecăți estetice de valoare. Prin prisma sensibilității și a idealului său estetic, omul poate califica drept frumos un curcubeu apărut pe cer după o ploaie, un peisaj, un cer înstelat etc. Această apreciere estetică este sinteza unei raportări a idealului estetic cu realitatea, fiind apreciate ca atare, însușiri cum ar fi armonia părților constitutive, ritmul dispoziției lor, simetria ori asimetria elementelor etc. etc. în orice caz, nu calitățile fizico-chimice ori de altă natură ale obiectelor definesc prin ele însele aprecierea acestor obiecte ca frumoase. Numai raportarea realului, a acestor procese concrete la idealul uman – ideal concret-istoric (ceea ce și explică variabilitatea unor aprecieri, fie în epoci diferite, fie în limitele epocii la popoare diferite) – poate explica această categorie a frumosului.

Prezent în natură, frumosul este sensibil și în mediul artificial, creat de om, în lumea obiectelor fabricate. Specific acestui domeniu este faptul că frumosul reprezintă, de cele mai multe ori, rezultanta unei acțiuni conștient dirijate în vederea realizării unor obiecte frumoase. Însuși specificul muncii umane, particularitatea anticipării ideale a obiectului fabricat, atestă că omul își obiectivează reprezentările, idealurile sale. Măsura în care idealul său se finalizează, gradul în care idealul concordă cu realul definește și frumusețea obiectului făurit. În cazul acestui univers al produselor muncii umane, corespondența între ideal și real capătă o determinare specifică. Ea nu este izvorâtă numai din considerente subiective, ci și din considerente funcțional-obiective, adică din modul în care în obiect se finalizează cât mai corect și mai deplin funcția sa. Iar această modalitate capătă expresia unei înțelegeri umane în procesul practicii social-istorice. În acest context intervine și măiestria creatorului de produse, stăpânirea meșteșugului de care depinde capacitatea de a făuri obiecte cu o funcționalitate perfectă, care să se adecveze cât mai cuprinzător idealului uman.

Aceste raporturi între real-funcțional și ideal, între obiectiv și

subiectiv etc., întreaga experiență de viață a omului au ridicat în fața esteticii problema corelației între *frumos* și *util*, frumos și bun etc. Raportarea frumosului la util a condus către două extreme, ambele suficient de eronate, pentru a stârni înfruntări de idei pe parcursul multor secole. O primă linie, o putem numi socratică²⁸, reduce frumosul la util, socotind că valoarea estetică a unui oarecare produs nu poate fi judecată decât ca valoare utilă. În opoziție cu această linie, o altă orientare opune frumosul utilului. Acestei a doua orientări, căreia am putea să-i spunem kantiană, concepe frumosul ca plăcere dezinteresată, universal fără concept, ca finalitate tară scop. Pentru Kant frumosul nu este util.

În opoziție cu aceste două extreme, estetica marxist-leninistă respinge atât orientările îngust militariste, cât și cele îngust estetizante. Esențialul este de a stabili o corelație justă între valoarea estetică a produsului uman și cea practic-utilitară. De altfel, chiar în interiorul sterei creației artistice propriu-zise, genuri ale artei ca arhitectura sau artele aplicate (și nu numai ele) vădesc existența unor relații intime între frumos și util.

După părerea noastră, discuția cu privire la raportul dintre frumos și util, atâta timp cât s-a susținut că frumosul se reduce la util sau i se opune în mod necondiționat, a pornit de cele mai multe ori de la premise false, a fost o pseudoproblemă. Aci momentul axiologic este conceput ca reductibilitate sau ireductibilitate a unei valori la alta, ca determinare a unei valori prin alta, sau ca incompatibilitate a relațiilor valorice. [Semnificative sunt aci similitudinile pe care le-au dezvăluit unii esteticieni marxiști – demonstrând inconsecvențele poziției de mai sus – între valoarea de schimb și întrebuințare a mărfii (Marx) și valoarea estetică²⁹.]

Meritul multor din esteticienii de la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, ca și cel al unor esteticieni contemporani este, după noi, că reluând problema raportului frumos-util au conceput-o într-o manieră nouă mult mai nuanțată. Astfel, francezul Guyau discutând problema încă în a doua jumătate a secolului trecut,

²⁸ Astfel, Socrate făcea afirmația că „toate lucrurile care servesc oamenilor sînt deopotrivă frumoase și bune în măsura în care ele pot fi bine folosite. Un coș de gunoi este deci frumos ? Da, dacă el corespunde bine destinației sale, tot astfel cum un scut de aur este urît dacă el nu-și corespunde sie însuși” (X c n o f o n , *Lcs memorables*, III, 8).

²⁹ În acest sens menționăm lucrarea M. B r e i z u , *Cunoașterea artistică*, Edit. Academiei, 1960, pp. 110—115 și cea a lui I. P a s c a d i , *Idealul fi valoarea estetică*, Edil. politică, 1966, pp. 7—86.

pleda pentru ideea că „utilul nu provoacă în noi sentimente estetice pentru că este util, ci pentru că în același timp utilul este frumos”³⁰. Iar Paul Souriau ajungea să formuleze în jurul anului 1904 ideea că „nu poate exista un conflict între frumos și util”³¹.

Chestiunea, reluată în estetica contemporană într-o ipostază mai puțin categorică decât în trecut, nu mai poate fi escamotată chiar dacă nu întotdeauna soluțiile propuse sunt cele mai fericite. Câteva exemple: Raymond Bayer, în al său *Tratat de estetică*, analizând raporturile dintre frumos și util, precizează că: „În timp ce utilul este un răspuns clar la o activitate esențialmente mediată, frumosul este fără scop și este imediat”. De pe pozițiile unei asemenea abordări a frumosului, cu un anumit iz de subiectivism, Bayer formulează totuși concluzia că „frumosul și utilul au comună reușita; obiectul util este frumusețe prin triumful său”³². Iar Mikel Dufrenne (*Fenomenologia experienței estetice*) în încercarea de a defini obiectul estetic, arătând că fără a se identifica obiectul estetic cu alte obiecte create de om în scopul satisfacerii unor nevoi, „obiectul uzual, și tot atât de bine orice alt obiect, poate fi perceput estetic și apreciat ca frumos”³³. După Dufrenne, raportul obiectului estetic (și acesta conceput ca pornind de la opera de artă, dar fără a-l reduce absolut la acesta) cu alte obiecte fabricate de om trebuie abordat prin prisma a trei aspecte: utilitate, prezența autorului, stil-meșteșug

Estetica marxistă, pornind de la geneza fenomenului estetic, de la adevărul demonstrat încă de Marx și Engels că esteticul, atitudinea estetică a oamenilor nu poate fi despărțită de activitatea lor de producere a bunurilor materiale necesare traiului, permite o înțelegere mai clară și mai exactă a problematicii în discuție. Plehanov, în „Scrisori fără adresă”, nota că: „munca este mai veche decât arta și în general omul privește obiectele și fenomenele înainte de toate din unghiul de vedere utilitar și abia ulterior se așază în atitudinea sa față de ele pe punctul de vedere estetic”³⁴. Dar oare esteticul se detașează

³⁰ M. Guyau, *L'art du point de vue sociologique*, douzième ed., Paris, I-elix Alean, s.d., p. 11. (În teoria lui Guyau, utilitatea poate fi concepută ca o formă „primitivă”, ca un prim grad de frumos, „tres inferieure”, *op. cit.*, p. 11. În esență, utilul este raportat la frumos numai prin „elementul intelectual al finalității percepute și printr-un element sensibil dinainte încercat”, *op. cit.*, p. 13. Remarcabil este deopotrivă faptul că la Guyau nu este desconsiderată latura socială a utilului, care poate spori simpatia față de tot ceea ce are scop social și uman).

³¹ P. Souriau, *La beauté rationnelle*, Paris, 1904, p. 212.

³² R. Bayer, *Trăite d'esthétique*, Armând Colin, Paris, 1936, p. 136.

³³ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1954, p. 135.

³⁴ I. Plehanov, *Literatura fi estetica*, Moscova, 1958, p. 75.

mai târziu într-atât de munca umană și de produsele ei cu destinație utilitară încât să nu mai poată fi apreciat în acestea din urmă? Firește că nu. Extinzând aprecierea estetică asupra universului de obiecte și fenomene ce-l înconjoară, omul judecă lucrurile și prin prisma unui ideal estetic. În măsura coincidenței idealului uman cu realitatea obiectului sau fenomenului acesta poate fi prețuit și ca frumos, alături, poate, de prețuirea altor calități ale sale. Bineînțeles că relația nu poate fi absolutizată în sensul că orice obiect care este util, este în egală măsură și frumos. Această determinare decurge din însușirea obiectelor respective de a declanșa o rezonanță în sensibilitatea estetică a umanului, de a se raporta la idealul estetic.

Am făcut aceste observații, deoarece domeniul esteticii industriale, care-și reclamă dreptul la valorificarea frumosului are un șir de tangențe teoretice cu problemele mai sus abordate. O primă concluzie este iminentă: domeniul producției industriale este capabil în cea mai înaltă măsură să fie promotorul unor obiecte pasibile de o apreciere estetică; confruntarea realului cu idealul uman nu evită domeniul producției industriale, ci, dimpotrivă, credem că îi acordă o atenție mereu sporită, în virtutea locului mereu mai mare pe care-l ocupă în viața oamenilor produsele fabricate. Dar și în problema frumosului industrial, fără a i se contesta dreptul la existență, au existat unghiuri diferite de abordare. O încercare interesantă este, după părerea noastră, cea a lui Ch. Lalo. El dorește o așa-numită „esthanalyse”, adică o analiză prin optica principiilor unei „estetici structurale”. După Lalo, problema frumosului industrial este aceeași ca a oricărei valori estetice, adică: „În ce măsură percepem deodată într-o producție industrială determinată mai multe structuri eterogene și armonia lor, într-o suprastructură quasi miraculoasă, operă a unui joc tehnic liber?”³⁵. Aceste structuri eterogene ar putea fi cinci:³⁶ a) structurile funcționale, concepute ca funcții sau valori anestetice ale industriei, b) structuri materiale, caracteristice diverselor materiale, c) structuri organice, respectiv organele specifice funcționării mașinilor, d) structuri formale și e) structuri de ambianță. Transparența acestor structuri, interdependența organică, consonanța lor este ceea ce face să se nască, după Lalo, o „suprastructură frumoasă” u. Pe fondul

acestei concepții, Lalo încearcă o analiză structurală comparată a unei opere de artă („moartea lui Sardanapall” a lui Delacroix) și a unei opere tehnice (Turnul Eiffel). Meritoriu în această analiză ni se pare tocmai tentativa de a concepe frumosul industrial ca ceva organic produsului fabricat și nu surajutat, nu exterior, aplicat. Adept al unei estetici implicate, Lalo apreciază că valorificarea estetică a obiectului industrial trebuie să fie un act sintetic complex ce se realizează pe fondul interferențelor care se produc în ansamblul acestui obiect între diverse structuri.

Într-o altă optică, dar spre aceleași concluzii ajunge și El. Souriau concepând estetica industrială ca „artă implicată”, înțelegând prin aceasta înmagazinarea intimă în munca industrială a unei cantități (mai ușor sau mai greu definibile) de activitate artistică. Valorile estetice pozitive ale operei industriale nu sunt concepute ca act gratuit, ca rezultanta unei activități cu o finalitate deosebită de procesul muncii ca atare. Pentru Souriau „în sânul muncii de creație industrială se exersează o activitate parțial, dar fundamental artistică”³⁷. Capacitatea de a încorpora, de a realiza o „integrare morfologică” a diverselor elemente, structuri etc., astfel încât să rezulte obiecte organic închegate, cu o formă adecvată funcției și topic expresivă, este înțeleasă de Souriau ca modalitate de a da valoare estetică produsului industrial, condiție în a-l socoti ca frumos. Aceste idei formulate de Souriau într-un studiu datând din perioada anilor 1950 – 1951 sunt de fapt reluarea unor principii ale lucrării sale mai vechi, *Viitorul esteticii*. Observația o facem întrucât ne apar interesante unele comentarii ale lui Tudor Vianu, referitor la problema abordată.

Analizând lucrarea lui Souriau, Vianu apreciază pozitiv preocuparea esteticianului francez de a demonstra întrepătrunderea artei cu alte forme ale muncii, faptul că în complexul unei industrii care cumulează forme diverse ale muncii, acțiunea artistică revine celui care le concepe în conexiunea lor, îndrumându-le către Creația finală a lucrului. Reproșul pe care-l formulează cu acest prilej Vianu nu se referă la preocuparea lui Souriau de a dezvălui valoarea estetică a produselor muncii umane, ci mai curând la faptul că sunt estompate notele specifice ale artei. Produsul industrial este pentru Vianu mai

„opac”, momentul originalității fiind pe de altă parte neînsemnat. „Activitatea manufacturieră și mașiniștică – scrie Vianu – pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activității artistice în măsura în care ating originalitatea și autonomia perfecțiunii”^u. Chiar dacă nu putem accepta întru totul rezervele lui Vianu privind valoarea estetică a producției mașiniste, ni se pare că ele au o rațiune precisă, căci enunță într-un anumit fel – chiar dacă nu explicit – existența unor deosebiri între estetic și artistic și că, recunoașterea valorii estetice indubitabile a unor produse fabricate pe cale industrială nu ne permite asimilarea necondiționată a acestora produsului creativității artistice.

Caracterizarea frumosului industrial nu a fost ocolită nici de alți esteticieni, filosofi etc. în limitele sistemului său filozofico-estetic și neotomistul El. Gilson se simte obligat să abordeze problema frumosului industrial. În lucrarea sa *Materii și forme*, asimilând frumosul produsului industrial celui natural spre deosebire de frumosul artistic el arată: „Perfecțiunea în adaptarea scopurilor la mijloace în vederea unei oarecare finalități practice este însoțită de o frumusețe naturală a produselor fabricate. Acest frumos industrial este mai apropiat de natură decât de artele frumoase”³⁸. Iar în continuare: „În cele din urmă frumusețea unei mașini este într-un anume fel naturală”¹ (! Concepând frumosul ca un act gratuit, El. Gilson nu înțelege să analizeze procesul muncii ca un proces de creație, în care valențele estetice ocupă un loc important. Frumusețea unui produs nu e însă un rezultat spontan, automat, ci rodul unei activități umane complexe în care actul creației este condus în mod conștient de un anume ideal estetic.

O ultimă observație se impune în legătură cu o concepție aparte privind frumosul în industrie, și anume cea pe care o enunță G. Simondon în lucrarea sa *cu privire la lumea existenței obiectelor tehnice*. Lucrarea care este, am putea spune, mai mult speculație decât analiză, își propune să abordeze realitatea tehnică ca un sistem deschis, interconectat cu domeniile diverse ale culturii³⁹. El pledează pentru introducerea în cultură a realităților tehnice – atât sub formă de cunoaștere, cât și sub formă de valori. În spiritul acestei pledoarii autorul se referă la filiația între gândirea tehnică și cea estetică.

Frumusețea obiectului tehnic nu este concepută ca o raportare a structurilor reale ale acestuia la un ideal estetic concret, ci ca un rezultat al înserării obiectului respectiv în lumea naturală sau umană. „Există în anumite cazuri o frumusețe proprie obiectelor tehnice – scrie Simondon. Această frumusețe apare atunci când aceste obiecte sunt inserate într-o lume fie geografică, fie umană: impresia estetică este deci raportată la această inserțiune, fiind similară unui gest”⁴⁰. Un asemenea punct de vedere face de fapt din problema frumosului o chestiune exterioară produsului industrial și doar amplansarea obiectului tehnic într-un cadru mai mult sau mai puțin adecvat devine criteriul valorificării lui estetice. Experiența demonstrează însă neajunsurile, unei asemenea concepții, deoarece valorificarea estetică a produsului industrial este rezultantă a unei aprecieri globale, integrale a obiectului tehnic în structuralitatea sa concretă și în funcționalitatea sa determinată.

O precizare se impune inevitabil. Estetica industrială trebuie să-și pună în centrul problematicii sale problema frumosului industrial, ca raportare a creației tehnice-industriale la un ideal estetic specific. Ca și chestiunea frumosului în general, sau a frumosului particularizat în artă, frumosul industrial nu are un caracter normativ, invariabil, abstract. Idealul estetic și în legătură cu el gusturile estetice ale societății cunosc o evoluție, o elasticitate determinate de un șir de factori. Formarea unei sensibilități estetice a oamenilor în raport cu creația tehnică-industrială este un proces complex. Etapa inițială, în care se afirmă producția industrială de serie se caracterizează printr-o respingere aproape unanimă a produsului industrial, socotit inestetic, urât. În bună măsură atitudinea reprobatoare față de virtuțile funcționale și estetice ale produsului industrial este explicabilă prin încă insuficienta preocupare pentru calitatea produselor (uneori greutăți de ordin tehnologic, alteori incompetență sau superficialitate), precum și prin faptul că aceasta este perioada când produsul industrie mașiniste este o copie, de multe ori infidelă și de o calitate îndoielnică, a produsului meșteșugăresc. Această reluare se referă și la detaliile formale, ornament etc. în cadrul acestei situații sunt manifeste la sfârșitul veacului trecut – atât tendința de reîntoarcere la meșteșugărit (munca manuală era pentru Ruskin unica soluție de a armoniza munca

și arta), cât și tendința de excludere, de subestimare a valorilor estetice în numele unei societăți industrializate, raționale. Acest din urmă punct de vedere a caracterizat anumite teorii sociologice, bunăoară, concepția durkheimistă.

Progresul rapid al industriei, al științei și tehnicii a dus la modificări nu numai de ordin cantitativ (al extensiei largi a produsului industrial), dar și calitativ (ameliorarea calității produselor, trăinicia etc.) în aceste condiții produsul industrial lichidează dependențele sale de produsul artizanal, își conturează un fel propriu de a fi, inclusiv pe plan formal. Această dezvoltare a industriei s-a resimțit în evoluția reprezentărilor umane, în îmbogățirea idealului (estetic, a gusturilor cu un conținut nou. Societatea începe să asocieze mereu mai mult noțiunea de calitate a produsului industrial cu cea de frumos, începe să aprecieze mereu mai mult calitățile estetice ale produsului. Se constituie un adevărat stil industrial, care a impresionat deopotrivă pe producător și consumator, pe tehnician și pe artist. Mărturie sunt puternicele reacții ale mișcării artistice la dezvoltarea științei și tehnicii.

O interesantă încercare de a surprinde raportul dintre dezvoltarea tehnicii mașiniste și însușirea estetică a mașinilor se face în lucrarea lui Lewis Mumford *Tehnică și civilizație*. În spiritul înțelegerii acestui raport sunt descrise trei principale etape: a) stadiul (faza) cotchnică, fază în care tehnica mașinistă abia se afirmă, când sarcinile tehnice sunt dominante, iar valențele estetice ale mașinii nu sunt încă o preocupare majoră pentru producători; b) faza paleotehnică, în care capitalismul afirmă o industrie în plină ascensiune când se constituie „homo economicus”, când mediul industrial devine subiect al reflectării artistice, iar pe de altă parte, calitățile estetice ale mașinii îi preocupă pe producători. Specificul acestei perioade este lipsa unei legături organice între latura tehnico-funcțională și cea estetică. Esteticul este conceput ca ornamentație gratuită, ca latură pur exterioară. Acestei faze i-ar corespunde și reacțiile de tip ruskinean, sau durkheimist pe care le-am menționat mai sus; c) faza neotehnică, în curs de desfășurare, în care randamentul mașinilor a crescut simțitor în condițiile valorificării rapide în tehnică a unor idei științifice remarcabile. Acum, valorificarea estetică devine o componentă fundamentală a întregului proces al creației tehnice, de la proiectare până la finisare și consum.

Lucrarea lui Mumford prilejuiește alături de aceste periodizări, mai mult sau mai puțin arbitrar (deoarece, periodizările sunt definite pe baza unui inventar de descoperiri și invenții în unele componente ale sale imprecis) și urmărirea căilor de afirmare a noii sensibilități estetice. Legat de asimilarea intelectuală a mașinii de către tehnician și artist, care a avut drept cauză atât deprinderea, experiența muncii cotidiene cât și extinderea unui antrenament sistematic în științe, a apărut „comprehensiunea unei noi ambianțe estetice și emoționale” 19. Astfel, mașinismul a impus după Mumford cunoașterea unor termeni estetici relativ noi (precizie, calcul, puritate, simplitate, economie) 20, iar standardizarea, repetiția, ritmul – devin factori noi de formare a gustului, a sensibilității estetice 21. Dezvoltarea impetuoasă a lumii tehnice, a unei varietăți imense de mașini, instrumente, agregate – a căror suprafețe, volume, forme implică multe elemente noi – se impun ca valori estetice, ca generatoare a unui tip nou de satisfacție 22. Deci, simultan cu procesul de afirmare a producției industriale are loc procesul în care „experiența tehnică sau mașinistă a fost asimilată de către sensibilitate” 23, cum afirmă criticul R. Delevoy, reluând

„Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Ed. du Scuil, Paris, 1950, p. 287.

²⁰ *Idem*, p. 301.

²¹ *Idem*, p. 308.

²² *Idem*, p. 288.

²³ R. Delevoy, *Dimensions du XX^{si}cle (1900 – 1945)*, Ed d’art Albert Skira, 1965, p. 137.

expresia folosită de Eliot, Mumford și consacrată de S. Giedion.

Sensibilitatea estetică a societății începe să se dezvolte sub impulsul unor elemente noi oferite de dezvoltarea tehnicii industriale, și am spune și sub impulsul, de loc neglijabil, al mișcării artistice moderne – mai ales în pictură, sculptură și arhitectură –, care s-a dovedit adesea foarte receptivă la noul univers de impresii oferit de industrie. Azi, în condițiile când societatea omenească urcă noi trepte pe linia revoluției tehnico-științifice, realitatea tehnică devine un domeniu deosebit de important al valorificării estetice. Însușirea estetică a mașinii, a mediului industrial, preocuparea de a produce obiecte tehnice cu calități estetice remarcabile, calități deduse din înseși particularitățile tehnico-funcționale ale mașinilor, este de fapt opera activității relativ recente din domeniul esteticii industriale.

În cadrul produsului industrial, al ambianței și al locului de muncă frumosul este generat în ultima analiză de calitatea acestora de a avea o perfecțiune evidentă, clară și totodată emoționantă, tulburătoare, o corespondență adecvată a formei cu funcționalitatea sa. Raportul între judecata estetică și perfecțiunea obiectului industrial nu se limitează la existența reică a respectivului produs, ci totodată, la satisfacția, plăcerea pe care acesta trebuie să o degaje în persoana celui care realizează percepția obiectului. Pentru ca un produs industrial să poată declanșa o reacție și o apreciere estetică pozitivă din partea consumatorului, deci pentru a-l putea judeca, aprecia ca frumos este necesar înainte de toate ca acesta să se caracterizeze prin perfecțiune tehnică, printr-o bună funcționare, prin comoditate în exploatare, deci prin rezolvarea în cel mai înalt grad a problemelor de ordin tehnic, a îmbinării organice, armonioase a elementelor sistemului tehnic respectiv, în așa fel încât eficiența sa practică să fie maximă. Perfecțiunea obiectului industrial trebuie să fie, totodată, clară, evidentă, simplă, ceea ce impune producătorului industrial să exprime pregnant logica funcționării, a mișcării obiectului industrial. O mașină-unealtă, bunăoară, întrunește acele însușiri care ne fac să o apreciem ca frumoasă în condițiile când perfecțiunea sa tehnică este riguros, logic exprimată, impunându-se celui ce o mănuieste. Aci intervine, așadar, necesitatea ca în raporturile subiectului cu obiectul tehnic, acesta din urmă să se dezvăluie cu claritate, permițând înțelegerea rațiunii sale de a exista și de a funcționa. Dar perfecțiunea tehnică, evidentă și clară, nu este suficientă în sine pentru a declanșa aprecierea estetică pozitivă. O asemenea apreciere trebuie să fie, totodată, rezultatul satisfacerii simțurilor umane subiective, rezultanta unei anume satisfacții, plăceri pe care trebuie să ne-o producă. Pentru a putea fi apreciat ca frumos, produsul tehnic trebuie să posede o formă sugestivă, agreabilă, să atragă și într-un fel, sau altul, prezența lui să dea satisfacție. Atunci când mașina-unealtă, de pildă, are și o formă clară, simplă, o structură cromatică adecvată, atunci când mănuierea acestei mașini și însăși prezența ei poate produce plăcere, putem aprecia această mașină ca frumoasă. Deci, frumosul în producția industrială trebuie abordat ca o unitate organică a perfecțiunii tehnice, a clarității și evidenței și totodată, a capacității de a ne mișca, de a da satisfacție, de a place.

O asemenea concepere a frumosului în cadrul producției

industriale permite, după părerea noastră, depășirea unor puncte de vedere unilaterale, care au redus și au identificat pur și simplu frumosul cu utilul, sau, dimpotrivă, le-au opus.

Societatea își formează în fiecare etapă a dezvoltării sale un ideal estetic (indisolubil legat de idealul politic, moral etc.), gusturi estetice corespunzătoare. Acestea au astăzi o structură complexă și exprimă printr-un model al realului, pe planul conștiinței umane aspirațiile, năzuințele oamenilor. Idealul estetic al omului contemporan, incluzând și prototipul năzuit al obiectelor din mediul tehnic, călăuzește atât actul de valorificare, cât și cel de producere al valorilor. Locul pe care-l ocupă categoria frumosului în estetica industrială atestă rolul important ce revine acestei discipline în dezvoltarea vieții spirituale a societății, în mod deosebit în ceea ce privește procesul de perfecționare a gustului pentru frumos al oamenilor muncii din țara noastră. Prin natura sa, societatea noastră organizată conștient și științific, prilejuiește un cadru deosebit de prielnic pentru afirmarea și receptarea frumosului din toate domeniile, inclusiv a frumosului industrial.

Funcție, structură, formă în estetica industrială

Abordând problemele creației „după legile frumosului” în realizarea produsului industrial, a locului de muncă și a ambianței muncii în industrie, estetica industrială nu-și poate soluționa sarcinile fără a lua în considerație raporturile dintre funcție, structură, formă în cadrul obiectului tehnic.

Fie că este vorba de un produs industrial, mai mult sau mai puțin complicat (de exemplu, o mașină simplă, o mașină-unealtă etc.) fie că este vorba de „locul de muncă” industrial (individual sau colectiv), avem de-a face cu sisteme tehnice caracterizate printr-un înalt grad de integralitate. Ocupându-se de problemele mașinismului și ale marii industrii, Marx scria în *Capitalul* că „niașina, de la care pornește revoluția industrială, înlocuiește pe muncitorul care mănuieste o singură unealtă cu un mecanism care operează deodată cu un *mare număr* de unelte identice sau de aceeași speță și care e pus în mișcare de o singură forță motrice, oricare ar fi forma ei”⁴¹. De aci, mergând mai departe, Marx vorbește despre cooperarea unor mașini de același fel și despre sistemul de mașini care pot deveni în anumite

condiții complexe tehnice automate.

În cadrul acestor sisteme tehnice, legătura pe care o putem face între parte și întreg atestă faptul că sistemul tehnic este un sistem integral specific. Elementele constitutive ale mașinii, bunăoară, se află într-o relație de interdeterminare de înalt grad, într-o stare de condiționare reciprocă de care depinde, în ultimă analiză, starea, determinarea calitativă a sistemului. Specificul mașinii nu este numai de ordin cantitativ și nu este, în primul rând, cantitativ, ci de ordinul calității și al esenței. Mașina nu este o simplă sumă a unor unelte și mecanisme simple, ci o asemenea stare calitativă nouă care permite folosirea și transformarea unei surse de energie în vederea efectuării unei activități, înlocuind forța omului cu forța motrice produsă de o altă sursă, depășind limitele organice prin care era îngrădită. „Sub formă de mașină, mijlocul de muncă dobândește un mod de existență material care presupune înlocuirea forței omenești prin forțele naturii și a rutinei bazate pe experiență prin aplicarea conștientă a științei”⁴².

Sistemele tehnice sunt sisteme artificiale, rezultante ale activității productive, ale practicii umane. Oamenii creează pe baza cunoașterii legilor naturii, în vederea satisfacerii unor cerințe materiale și spirituale. Nevoia umană, gradul de dezvoltare al științei și al tehnicii în general stimulează neconținut crearea, producerea unor noi sisteme, amplificând puterea oamenilor, independența lor de natura și stăpânirea mereu mai perfectă a acesteia.

Sistemul tehnic (mașina, de exemplu) nu este însă un sistem închis, izolat. El se află în interacțiune cu altele, formând, de pe alte criterii, sisteme mai complexe. Astfel, este cazul sistemului mixt (natural-artificial) – „om-mașină”. Mașina, acest sistem care reprezintă obiectul esențial al esteticii industriale, funcționează în relațiile ei cu omul, produs al unei evoluții istorico-naturale, al unor relații sociale determinate. Raporturile „om-mașină” cuprind o largă arie de aspecte, care pornesc de la modalitățile optime de integrare a muncitorului în procesul tehnic, de pildă, adaptarea corespunzătoare a mașinii, a componentelor ei la munca muncitorului (ex.: manetele, întrerupătoarele strungului sau datele antropometrice etc.), până la modalitățile de „eliberare” a sistemului de „limitele” fizice ale lucrătorului (producția automată).

Atât sistemul tehnic ca atare, cât și sistemul mixt „ommașină” sunt de fapt obiectul intervenției creatoare a esteticii industriale. Creația tehnico-estetică nu poate avea loc în afara cunoașterii profunde a proprietăților, a naturii acestor sisteme. Înțelegând estetica industrială ca o estetică implicată, organic integrată sistemului respectiv, rezultă că noțiunea de sistem tehnic ca și cea de sistem, om-mașină – obiect principal al ergonomiei – sunt categorii majore ale acestei discipline.

Obiectul tehnic, ca sistem, presupune raporturi dialectice multiple între întreg și părțile sale componente. Elementele componente ale întregului cunosc o articulație specifică pe baza anumitor forțe integratoare, articulație care implică analiza a doua categorii cu valoare dominantă pentru estetica industrială: *structură* și *formă*.

Precizarea sensului în care folosim aceste categorii se impune dintr-un început, cu atât mai mult cu cât în gândirea contemporană și mai ales orientările structuraliste i-au dat adesea accepțiuni deosebit de variate. Pe de altă parte, structura și forma sunt categorii de esențe apropiate, astfel încât ele adesea sunt socotite identice. Pentru Lalande structura desemnează „în opoziție cu simpla combinare de elemente, un întreg alcătuit din fenomene solidare, astfel încât fiecare depinde de celelalte și nu poate fi ceea ce este decât în și prin relația sa cu altele”⁴³. Reprezentanții teoriei formei (*gestalttheorie*) folosesc de cele mai multe ori noțiunile de „formă” sau de „structură” ca similare. În a sa *Psihologie a formei* Paul Guillaume scria că „o formă este altceva sau ceva mai mult decât suma părților sale. Ea posedă proprietăți ce nu rezultă din simpla sumă a proprietăților elementelor”⁴⁴. Un real interes prezintă lucrarea lui Abraham Moles *Teoria informației și percepția estetică*, care își propune să analizeze printre altele structura, formele în care se realizează și se determină un anumit mesaj estetic. Pentru el teoria informației presupune o adevărată ierarhizare a formelor⁴⁵. „Numim aci formă (*Gestalt*), scrie A. Moles, un grup de elemente percepute în unitatea lor, ca nefiind produsul unei asamblări

⁴³ A. L a l a n d c, *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*, Paris, P.U.F., 1962.

î;

⁴⁴ P a u l G u i l l a u m e, *La psychologie de la forme*, l'Imprimerie, Paris, 1965, p. 17.

S

⁴⁵ A b r a h a m M o l e s, *Théorie de l'information et de la perception*, l'Imprimerie, Paris, 1958, p. 198.

sau întâmplări” 20. Abordarea felului în care are loc transmiterea și perccperca informației estetice⁴⁶ (intraductibilă și doar aproximativ transmisibilă) ne poate folosi mai târziu în studiul modului concret în care se degajă mesajul estetic al produsului industrial.

Examinând valoarea conceptului de structură în viața contemporană, implicațiile acesteia în știință și în arta modernă (cu precădere în arhitectură și plastica modernă), G. Kepes scrie: „Structura, în sensul ei de bază, este unitatea părților și articulațiilor entităților. Ea este un model de coeziune dinamică, în care substantivul și verbul, *forma* și *a forma*, sunt coexistente și intermodificabile; un model al forțelor intercondiționate, percepute ca o unică entitate spațio-temporară” 47. Kepes este conștient de greutatea separării conceptelor înrudite cu structura, adică ordinea, forma, complexitatea organizată, întregul, sistemul, Gestaltul etc., dar Socoate că așa cum fiecare epocă folosește un model central de înțelegere, structura apare pentru timpul nostru ca cea mai semnificativă orientare spre o „substanță unică a viziunii noastre”.

În lucrarea de față noi folosim termenii de structură și formă într-un sens oarecum diferit. Fără a identifica structura cu întregul, concepem structura ca modalitate de conexiune și interdeterminare a elementelor componente ale întregului. În acest raport forma o înțelegem ca expresie a conținutului și mai ales ca aspect exterior al obiectului, într-un anume fel, ne apropiem de distincția pe care o făcea încă Hegel, între ceea ce definea el ca formă internă și formă exterioară. Dintr-un alt unghi de abordare, ceea ce numim structură și ceea ce socotim formă se afla în relații de determinare reciprocă, structura sistemului impunând o anumită organizare formală; tot astfel cum în unele cazuri soluția formală poate genera anumite mutații structurale în existența obiectului. Atenția deosebită acordată structuralității obiectelor, rolului structurii nu poate căpăta însă valoare autonomă și absolută (una din carențele structuralismului). Structura trebuie abordată pe terenul concret al procesului respectiv, al elementelor care sunt structurate.

Poziția față de structură și formă definesc, de fapt, aspecte fundamentale ale concepției esteticianului industrial. Dezvăluirea și

înțelegerea structurilor obiectului tehnic și deducerea, construirea formei celei mai adecvate, reprezintă principalul în creativitatea estetică în industrie. Curt Siegel numea această preocupare de a da formă unor obiecte care solicită o construcție tehnică metodică „forme structurale”⁴⁸.

Dar, structura și forma obiectului sunt organic legate de *funcția* sau funcțiile pe care acesta la îndeplinește. Funcțiile pe care le are de îndeplinit obiectul tehnic, și înainte de toate funcția sa utilitară, cea de a exercita o activitate materială necesară omului, se realizează prin funcționarea forțelor integratoare ale structurii care dinamizează elementele componente ale sistemului. Ca și structura, funcția obiectului orientează forma, îi impune să se adecveze la maximum finalității lucrului. Este necesar să facem însă o deosebire între funcție și funcționare, această din urmă noțiune referindu-se mai mult la modul cum își exercită funcțiile sale obiectul, la dinamica sa etc.

Examinarea și rezolvarea în condiții optime a unității organice dintre formă, structură și funcție este, după părerea noastră, poate punctul cheie al esteticii industriale, mecanismul prin care se poate atinge acea „perfecțiune”, evidentă și emoționantă pe care am numit-o frumos industrial. Acesta este totodată principalul principiu metodologic în realizarea unei „estetici implicate”, integrate obiectului tehnic și nu supraadăugate, autonome etc.

Concepții structuraliste, funcționaliste sau mixte, s-au emis și în teoria estetică, mai ales cu implicații în arhitectură. Cu acest prilej ele și-au făcut loc și în estetica industrială – uneori explicit așa cum se întâmplă în cazul lui André Hermant, alteori implicit ca la Curt Siegel.

Lewis Mumford, în perspectiva raporturilor dintre arta și tehnică, formula părerea că tehnica în dezvoltarea sa istorică a fost unul din factorii de bază ai apariției unor orientări funcționaliste. „În afara artelor speciale pe care le-a generat (fotografie, cinematograf – *n. ns. LA.*), tehnica modernă și-a adus propria contribuție culturală – scria Mumford. Știința a subliniat respectul față de fapte, tehnica a pus accentul pe importanța funcției”³³. Pe acest teren al dezvoltării tehnicii, unde funcționalitatea ocupă poziții majore, se constituie forme noi – obiect al esteticii industriale, ori obiect al reflectării artistice. „Formele urmează funcțiile, le subliniază, le cristalizează, le

clarifică, le face vizibile” 34, conchide Mumford. Funcționalitatea obiectului tehnic este pentru autorul american izvorul principal al unei noi sensibilități estetice, generate de formele tehnice ce s-au cristalizat.

Teoreticianul arhitecturii Curt Siegel, în spiritul ideii unității dintre artă și tehnică, arată că tehnica modernă a influențat radical formele construite. „Formele generate de această unitate (dintre artă și tehnică – *n. ns. LA.*), ale căror trăsături sunt marcate de către tehnica construcției, le numim forme structurale” 35, scrie Siegel. Vehiculând cu noțiunea de structură, Siegel înțelege prin aceasta „imaginea lucrurilor care au făcut obiectul unei construcții me

³³ L e w is Mumford, *op. cit.*, p. 296.

³⁴ *Idem*, p. 301.

³⁵ Curt Siegel, *op. cit.*, p. 7, todice” 30. Autorul Socoate că forma structurală modernă solicită două condiții de bază în înțelegerea ei: o adâncă comprehensiune intelectuală și o independență a conceptului față de toate tendințele și curente în arhitectură. Ceea ce ni se pare meritoriu în această concepție, ceea ce socotim valoros în înțelegerea formelor tehnice care constituie obiectul esteticii industriale, este sublinierea ideii că forma structurală nu este simplă rezultată a unei intuiții artistice. Forma așa-zisă structurală „necesită o cunoaștere precisă a raporturilor tehnice” 37, atât în concepția și elaborarea acestor forme, cât și în aprecierea, în judecarea lor. Accentul pus de autor pe raportul structură-formă, chiar dacă cuprinde absolutizări ale elementului structural pierzând din aria analizei alte coordonate ale evoluției formelor, indică totuși o importantă pistă de cercetare. Ea solicită subordonarea analizei formale, specificului construcției, a tehnologiilor, materialului etc. Indubitabil forma tehnică își află și ea coordonatele în particularitățile obiectului tehnic, în structura și funcția acestuia, în funcționarea lor, în natura tehnologiei, materialelor etc.

Una dintre orientările estetice care a abordat pe un front larg chestiunea formă-funcție-structură, este cea căreia îi aparține francezul André Hermant, fondator al unei întregi mișcări artistice în țara sa și cu un anumit ecou și în alte țări, mișcarea „Formes utiles”. Lucrarea sa, ce poartă ca titlu însăși denumirea mișcării, este socotită în Franța drept o lucrare esențială în formația esteticianului industrial. Deși scrisă mai mult de pe pozițiile arhitectului, lucrarea acordă

atenție într-o importantă măsură produselor industriale, obiectelor fabricate. Pentru

Hermant noțiunea de forma utilă, însă, are un Conținut destul de vag, utilitatea formei fiind „un raport al calităților, aproape indefinibil, ce scapă criteriilor întemeiate numai pe eficacitatea materială, dar condiția acestei calități spirituale a creației umane fiind ceea ce este viața pentru ființa vie”⁴⁹. Ceea ce înțelege prin forme utile (noțiunea de „util” nefiind identică cu „utilitar”) el extinde la un domeniu nelimitat care cuprinde tot ceea ce omul „scrie, trasează, fabrică, fuzionează, construiește pentru a-i folosi sau pentru a-i place” de În acest domeniu vast Hermant remarcă însă două zone distincte: cea a formelor artelor și cea a formelor industriale. Regnul formelor industriale diferă esențialmente de cel al artelor, dar nu de cel al arhitecturii (arhitectura nu e concepută ca gen de artă, ci ca domeniu aparte). Deosebirea dintre artele majore, pe de o parte, producția industrială și arhitectura, pe de alta, se exprimă în deosebirea dintre formele libere și formele construite. „Construcția unei unelte, mașini, aparat, a unei mobile – *forme construite* – implică același comportament al spiritului creator ca și concepția unui edificiu: este vorba de a adapta forțele *active* ale materiei la necesitățile unei funcționări (*fonctionnement*) ”⁵⁰. Cu alte cuvinte, pentru Hermant producția industrială își elaborează forme proprii, dar nu în mod liber, adică nu în raport exclusiv cu necesități spirituale (ideea artistică ce se obiectivează în imagine) ale creatorului. Forma industrială este mai riguroasă și mai puțin autonomă, deoarece ea este dependentă direct („constrânsă”)

de particularitățile sistemului tehnic, de structură, materialul, tehnologia, funcția sistemului, de modul de funcționare a sistemului etc. Accentul, însă, este pus de către Hermant nu asupra ansamblului de particularități tehnicofuncționale, ci mai ales pe problema materialului de construcție (greutate, rezistență la sarcină, eforturile statice și dinamice etc.). Pe de altă parte, stabilind distincția între funcțional și funcționare, Hermant consideră că formele libere ale artei îndeplinesc, ca și cele construite, o anumită funcție, dar ele nu funcționează. Apreciind perfecțiunea și funcționalitatea perfectă a

naturii, autorul face dese similitudini cu natura, considerând bunăoară că tendința de mascare a detaliilor complicate ale mașinii poate fi concepută ca reîntoarcere la forma primară a oului. În același spirit el grupează trei tendințe funcționaliste în arhitectura modernă, după raportul față de formele naturale, reprezentate prin: Miess von der Rohe; L. Wright și Corbusier; Gaudi. În contextul acestor aprecieri este pusă problema raportului dintre funcție-structură-formă, ca raport între de ce? prin ce? și cum? Obiectul, în consecință, trebuie creat, construit și judecat, prin optica unui echilibru cât mai deplin între funcție („destinația obiectului”), structură („natura sa”), formă („modul cum se revelează sensibilității noastre, maniera sa de a fi”) 51. Este remarcabil că Hermant simte nevoia de a nu reduce forma la simpla aparență, și vede în forma construită „totalitatea organizațiilor materiale ce echilibrează totalitatea constrângerilor funcționale”52. Deși sunt abordate chestiuni numeroase care privesc natura specifică a produsului construit industrial, Hermant manifestă o atitudine ostilă față de estetica industrială („Industrial Design” pe care-l traduce în franceză ca „Stylisme”). Rațiunea unei asemenea atitudini reprobatoare autorul o vede în faptul că esteticul devine mereu mai mult obiect de afaceri – opera de artă obiect de speulă exprimat mai ales în dolari, iar în producția de bunuri, după el „frumosul și esteticul s-au transformat în simple instrumente publicitare pentru a vinde lucruri de proastă calitate și urâte”53. În ansamblu, lucrarea lui Hermant prezintă interesul cel mai profund pentru estetica industrială. Ea suferă însă și de multe inconsecvențe. Astfel, însăși ideea locului central al arhitecturii în cultura materială și spirituală a vremii este însoțită de contestarea specificului artistic al arhitecturii. O serioasă inconsecvență a autorului și dovada unei perspective înguste este faptul că sesizarea spiritului afacerist, publicitar dăunător finalității estetice a produsului, nu este însoțită de preconizarea unor mijloace, forme de promovare a unor criterii cât mai precise de concepere, de execuție și apreciere a valorii estetice a produselor fabricate în industrie. Singura rațiune a lucrării și a mișcării sale Hermant o vede în apelul la autenticitate, adică la o concordanță între existență și

51 Andre Hermant, *op. cit.*, p. 44.

52 *Idem*, p. 96.

53 *Idem*, p. 115.

aparență, între formă, funcție și structură.

Așa cum am remarcat în paginile anterioare, de pe pozițiile sistemului său estetic-filozofic, Lalo a încercat să stabilească criterii de analiză a structurii obiectului industrial în scopul relevării valorii estetice a acestuia. În accepțiunea lui Lalo noțiunea de structură este sinonimă cu cea de „parte”⁵⁴. Spre deosebire de Hermant, care absolutizează momentul funcțional, Lalo acordă prioritate structuralității obiectului, formulând unele concluzii care reflectă limitele pozițiilor funcționaliste. Vorbind despre valoarea estetică a obiectului industrial, Ch. Lalo notează pe drept cuvânt că „adaptarea exactă unei anumite funcții nu este suficientă pentru a da naștere sentimentului frumosului”⁴³. Aceasta înseamnă că domeniul producției pe cale industrială a obiectelor materiale necesare omului nu poate permite nicio „artă pentru artă” în industrie (în virtutea raporturilor foarte strânse între formă-funcție-structură etc.), dar nici absolutizarea tezei socratice după care o funcție necesară, utilă ar fi suficientă pentru a produce frumosul. La Lalo valoarea estetică a obiectului este rezultanta acțiunii unui cuplu de „forțe” care cuprind funcția, forma, structura materială, modalitatea de asamblare și funcționare a organelor întregului, ambianța etc.

Problema funcționalismului este majoră în teoria și practica esteticii industriale. În strânsă relație cu o întreagă doctrină a artei moderne, grație mai ales membrilor „Bauhausului”, principiul funcționalismului apare ca o coordonată fundamentală a esteticii industriale atât în perioadele trecute, cât și astăzi. Interesul deosebit pe care l-a polarizat în jurul său funcționalismul, a fost determinat de faptul că această doctrină este esențialmente dominată de aspecte economice, de raporturi care sunt virtual fundamentale în economia industrială. Nu este întâmplător faptul că pentru adepții „Bauhausului” valoarea estetică a obiectului industrial este riguros dedusă din raportarea obiectului la funcția sa, „frumosul” în acest obiect nefiind, pentru Gropius, decât un „epifenomen”, adică un element ajutător, adăugat secundar etc. Marele triumf al funcționalismului în estetica industrială, în arhitectură etc. este rezultanta evidentă a războiului pe care acesta l-a declarat împotriva a tot ce era supraadăugat funcției, împotriva exceselor ornamentale, a formelor luxuriante,

supraîncărcate etc. Și indubitabil, funcționalismul a reprezentat și continuă să reprezinte un factor de bază al întregului nostru univers cotidian. Formulând o opinie sintetică asupra funcționalismului, Abraham Moles scria: „Există o Magna Charta funcționalistă care își propune să reducă obiectul la scopul său, să asimileze lumea obiectelor unei adaptări a producției la diverse funcțiuni¹¹ 46.

Funcționalismul este astăzi serios pus în discuție atât ca doctrină a artei moderne, cât și ca doctrină de bază a esteticii industriale. Am remarcat în paginile anterioare dialogul dintre Tomas Maldonado și Bruno Zevi, dialog care pune cu acuitate de fapt nu atât actualitatea școlii „Bauhausului”, cât mai ales a doctrinei funcționaliste ca atare. Principiul funcționalismului, în esența sa, credem însă că nu poate fi pus la îndoială. El nu este decât generalizarea unor raporturi reale, și de interes covârșitor pentru societatea modernă. Chestiunea este, însă, alta atunci când ne întrebăm dacă lui Gropius și adepților lui le aparține adevărul definitiv în abordarea funcționalismului. Firește că practica socială, practica arhitecturii și a creației artistice în ansamblu, practica modernă a producției industriale aduc inevitabil corective și aspecte noi în funcționalism. Dar în egală măsură fără a-l infirma în mod absolut și fără a-l transforma în principiul unic și invariabil al creației.

Faptul că există anumite limitări ale funcționalismului a fost adesea remarcat. În lucrarea sa *Natura desenului*, David Pye formulează un șir de obiecții privind valoarea funcționalismului în creația estetic-industrială. După el nu sunt posibile desene „pur funcționale”⁵⁵, deoarece forma nu poate urma automat și spontan funcția. Funcționalismul, după D. Pye, nu se sprijină pe principiile cinematicii și este pasibil de relativism și compromisuri în alegerea formei a. șa-zis funcționale (genuri diferite de avioane – toate cu o formă funcțională aerodinamică –, dar construite după criterii diferite, sunt de fapt obiecte tehnice cu forme diferite). Principala obiecție a lui D. Pye asupra funcționalismului este că acesta n-ar fi altceva decât o urmare oarbă a unor cerințe economice⁵⁶, care de multe ori sunt în directă contradicție cu interesele estetice, ba chiar o piedică în

simplificarea desenului industrial⁵⁷. Remarcile lui D. Pye nu sunt lipsite de interes; dar ostilitatea deschisă declarată funcționalismului este expresia unei alte extreme, și ea limitată. Firește, există o neclaritate uneori a criteriilor de definire a raporturilor între funcție și formă, și nu de puține ori sub paravanul funcționalității formei a fost promovat un gust îndoielnic, interese înguste ale producătorilor etc. Dar de aci nu se poate pune sub semnul întrebării însuși conceptul de „funcție” și existența unei relații a funcției cu forma. Ceea ce infirmă atitudinea absolut reprobatoare față de funcționalism este marele succes pe care această doctrină l-a avut, implicațiile sale reale în viața cotidiană.

Dar, poate și mai pregnant ideea crizei funcționalismului a fost relevată în discuțiile purtate anul trecut în Franța. Abraham Moles, arată că ideea „crizii funcționalismului” este de fapt manifestarea unei contradicții fundamentale între „spiritul ascetic” promovat de funcționalism și „neo-kitschul supermarketului”, acea „mentalitate consumatoare absolută, promovată de mașina economică” a așa-zisei societăți „afluente”, „extrem-occidentale”⁵⁸.

Este vorba însă, așa cum în diverse forme remarcă și Fr. Choay, Baudrillard, Cl. Dauruet ș.a. mai ales, despre acea poziție ostilă față de producția de serie pe care o manifestă grupurile avute, minoritatea cu o mare putere financiară⁵¹. Așadar, nu este vorba despre o infirmare a funcționalismului ca atare, ci despre o manifestă tendință spre lux, fast, a grupurilor sociale avute, despre o „demodare” în gustul acestora a produsului industrial de serie, simplu, economic, relativ ieftin etc. Esteticianul Abraham Moles consideră că soluția rezonabilă și necesară ar fi aceea de a studia funcționalismul într-un context sociologic integral, în legătură cu problematica sociologică, psihologică, economică, cu etica adaptării individului în lume etc.; în același context, el socotește că estetica industrială trebuie să lărgască aria posibilităților formale, printr-o folosire eficientă a unor instrumente noi (mașini electronice, mașini automate de desen, procedee combinatorii, a teoriei jocurilor etc.), precum și prin stimularea sistematică a fanteziei și imaginației în condițiile când multe din laturile muncii designerului sunt preluate de către mașinile de

Idem, p. 96.

58

„Design-industrie”, ur, 86, 1967.

manipulat informația.

Iată, așadar, că ne aflăm în fața unor opinii foarte felurite privind natura și locul pozițiilor funcționaliste. Funcționalismul a reprezentat și reprezintă, după părerea noastră, un principiu fundamental al esteticii industriale. Dar nu poate fi vorba despre un funcționalism pur, care ar exclude sau limita alte numeroase coordonate definitorii pentru integrarea obiectului tehnic în universul omului contemporan. Raportarea formei la funcție este o cerință majoră, dar nu unică în conceperea estetic-industrială a obiectului tehnic. Se impune deci corelarea funcționalismu

5 *Idem.*

lui cu cerințele multiple și complexe al vieții moderne, un mai mare avânt. al imaginației și fanteziei creatoare.

Sumarele observații asupra unor opinii exprimate în teoria estetică privind raporturile dintre funcție-structură, conduc la concluzia că forma obiectului construit industrial constituie baza percepției estetice a acestuia. Proiectarea, executarea și aprecierea obiectului industrial din unghiul de vedere al valorii estetice nu se poate opri însă la aspectul formal, iar forma nu poate fi detașată de determinările ei în raport cu funcția și structura obiectului. În unele încercări de a relua problemele formei obiectului fabricat industrial, unii autori au făcut din concepția formală a obiectului doar o completare adusă concepției tehnico-constructive, sau chiar numai ca mijloc de corectare a unor erori constructive.

Concepția formei tehnice, de pe pozițiile esteticii *implicate* în industrie, obligă la considerarea întregului sistem tehnic în structuralitatea sa și în realizarea finalității specifice. Forma tehnică autentică este dictată, firește, doar în coordonatele principale, de structura tehnică, de funcția acestui obiect etc. Orice creație tehnică în măsura în care în procesul de rezolvare a sarcinilor funcționale operează cu mase dispuse spațial, realizează o anumită formă, a cărei valoare estetică poate fi mai mult ori mai puțin evidentă, sau, în unele cazuri, chiar de o valoare estetică negativă. În orice caz, prin similitudine cu domeniul vast al proceselor și fenomenelor naturii, rezultă ca de regulă obiectul care funcțional tinde spre perfecțiune este și produs al unei aprecieri estetice pozitive. Perfecțiunea funcțională, care asigură fenomenului un înalt grad de integralitate este probabil o importantă condiție a unei forme corespunzătoare și a unei valori

estetice superioare. Dar în măsura în care admitem dependența funcțională a calităților estetice ale produsului tehnic, credem că într-un anume sens putem admite și relația inversă, adică valoarea estetică autentică a produsului poate fi socotită – în anumite condiții – ca unul din indicatorii, ca un criteriu al perfectibilității funcționale a produsului. Deci, după părerea noastră, forma tehnică autentică, reușita ei estetică, este în bună măsură o garanție și un criteriu al valorii tehnico-funcționale a produsului, deoarece ea reflectă o anumită perfecțiune, o idealizare a integralității produsului etc. Valoarea estetică a produsului în ansamblu și firește calitățile estetice ale formei sunt componente organice ale unui sistem tehnic integral, iar interdependența elementelor constitutive ale integralității tehnice afectează în egală măsură și raporturile formei cu celelalte componente.

Dar a limita valoarea estetică doar la faptul că perfecțiunea tehnico-funcțională generează o structură formală pozitivă ar însemna o revenire la vechea teorie socratică. Mai mult chiar, similitudinile cu natura pe care le vehiculează funcționalismul aduc argumente și de altă natură. Delfinul, bunăoară, posedă o formă aproape perfectă, care corespunde ideal funcției de a străbate cu ușurință apele, cu viteză maximă și efort minim. Delfinul este, de regulă, apreciat pozitiv și din unghiul de vedere al valorii estetice, al formelor. De altfel, forma delfinului este un prototip natural de referință pentru constructorii de nave maritime, aeriene, ori chiar terestre. Dar, tot atât de perfectă este concordanța dintre formă și funcție în cadrul altor organisme vii, a viermelui de exemplu. Forma acestuia corespunde cel mai bine finalității organismului, reflectă adecvat structura și particularitățile acestuia. Cu toate acestea.» cu toate că ajungem la o ecuație comună atât în cazul delfinului, cât și al viermelui aprecierea estetică diferă funda' mental, iar forma acestui organism nu o putem socoti – cel puțin la un șir de popoare –, expresie a unor calități estetice remarcabile. Aceasta ne duce la concluzia că probabil relația funcție-formă nu este suficientă pentru definirea valorii estetice.

Deși formele tehnice sunt puternic dependente de particularitățile tehnico-funcționale ale obiectului tehnic, forma tehnică posedă și ea o anume autonomie, relativă bineînțeles. Această relativă autonomie permite, pe plan constructiv, un șir de soluții, iar pe plan apreciativ o anumită gradare în raport cu idealul estetic care

guvernează societatea, comunitatea umană, ori individul respectiv. Aceasta cu atât mai mult cu cât problema formei tehnice, după părerea noastră, cuprinde și rezolvarea *cromatică* a obiectului⁵⁹. Mai mult, chiar dacă nu vom fi adepții identificării formei cu aparența, nu putem ocoli problema perceperii formei, iar în măsura în care ea este percepută capătă în primul rând vizualizare. De aceea, preocuparea de a da maximum de expresivitate obiectului construit este implicit o preocupare de a realiza o cât mai adecvată organizare vizuală a formei, ținând seama de specificul percepției formale. Designerul englez F. Ashford consideră că în adoptarea unei soluții formale a produsului industrial trebuie luați în considerație factori ca: destinația funcțională, construcția și materialele de construcție, tehnologia de fabricație, raportul cu formele anterioare (care pot fi obiective sau pot purta și o încărcătură afectiv-emoțională) etc. în planul organizării vizuale a formei industriale trebuie realizat un proces de selecție, astfel încât forma aleasă să fie unitară, detaliile să comunice clar și logic informația necesară, să poată fi evidentă funcția obiectului, mijlocul de folosire, raportul dintre obiect și operator, justificarea economică (precizie înaltă, forță etc.) și probabil ceea ce deosebește obiectul de altele (fața sa proprie) ⁶⁰.

Tendința generală în organizarea formei produsului industrial vizează simplitatea formei, deci conceperea unor asemenea forme care să fie ușor perceptibile, care să fie surprinse cu ușurință de ochi, să fie logice, inteligibile și cu o maximă valoare informațională. Uneori însă forma capătă în mod necesar un caracter complex. Forma complexă, după părerea specialiștilor, poate fi și ea relativ ușor percepută, existând o mare experiență a psihicului uman în perceperea unor informații complicate. Forma complexă trebuie să fie însă cât se poate de logică, inteligibilă ireducând la minimum intensitatea efortului percepției.

Una din direcțiile aproape unanim recunoscute în conceperea formelor industriale este simplificarea lor prin folosirea principiilor geometriei. Teoretician al arhitecturii, André Lurșat afirmă că există o

⁵⁹ Semnificativă este o interesantă lucrare daneză care pune problema soluției cromatice direct în contextul formal. Raportul formă-culoare e urmărit atât în obiecte industriale construite, cât și în artele majore. Cf. Frithiof Brandt, *Formkolorisme*, Ejnar Munksgaard, København, 1958.

⁶⁰ Vezi, F. Ashford, *Visual organization*, cf. „Design”, 213, 1966.

corespondență foarte strânsă între „estetică și geometrie”⁶¹. Forma în accepțiunea matematică, precum și forma în accepțiunea estetică nu sunt antitetice. Dimpotrivă, o analiză a valorii estetice a formelor mu poate ifi făcută decât dacă acestea sunt considerate rezultatul abordării izolate, ori simultane a unor asemenea coordonate ca linia, suprafața, volumul etc. „Aceste forme, scria A. Lurșat, se manifestă concret prin combinații multiple obținute cu ajutorul liniilor, suprafețelor și volumelor având o poziție determinată în spațiu”⁶². Combinațiile formale cele mai diverse sunt produsul dominării și al conjugării clementelor geometrice. Valoarea plastică expresivă a formelor construite în arhitectură și în bună măsură și în producția industrială este dependentă într-un înalt grad de modul de constituire a formei, de proprietățile și structura geometrică a acesteia.

Aceste aspecte, privind valoarea plastică, expresivă a formei, prin prisma modalităților de folosire a concepției matematice, geometrice vorbesc despre o anumită, relativă autonomie a formei în estetica industrială. Așadar, în conceperea formei industriale există o interdependență cu semnificație majoră, definitorie între formă, funcție și structură. În același timp forma industrială poate și ca prezenta o relativă autonomie în raport cu conținutul tehnic-funcțional al produsului industrial respectiv. După Herbert Read, principalele coordonate considerate în proiectarea formei industriale în cadrul „artei mașiniste”⁵⁸ trebuie să fie materialul, tehnologia de fabricație și funcționalitatea obiectului⁶³.

Dar, valoarea formală a produsului industrial, valoarea estetică a formei, capacitatea obiectului industrial de a satisface necesități estetice trebuie corelată și cu alte elemente. Materialul constructiv, de exemplu, nu este numai un element structural, ci și unul expresiv, caracterizând suprafețele și volumele. Există astfel o unitate indisolubilă între structură și aspect, deoarece calitățile materialelor folosite în construcție pot fi privite prin unghiul valorii lor utilitare, aplicative, estetice etc. Contextura, dimensiunile, tratamentul etc. sunt semnificative și în realizarea valorii estetice a produsului. Tot în acest cadru, având în vedere faptul că obiectele sunt supuse acțiunii luminii,

⁶¹ A. Lurșat, *Formes, composition et lois d'harmonie*, Éd. Vincent, I real, Paris, voi. II, pp. 211—212.

⁶² *Idem*, p. 9.

⁶³ *Idem*, p. 70.

precum și acela că suprafețele luminate sunt colorate într-un anumit mod, putem deduce alte noi coordonate ale valorii estetice a produsului industrial, fără de care nu putem aprecia în mod corespunzător forma acestuia.

Stil și ornament

Discutarea problemelor esteticii industriale nu poate ocoli subiecte ca cele ce privesc stilul industrial, ornamentul etc.

Categoria *stilului* are o semnificație deosebit de cuprinzătoare și cunoaște interpretări din cele mai variate. Ni se pare că accepțiunile în care se folosește acest concept ar putea fi grupate astfel: stilul, ca stil al unei epoci: istorice, adică expresia pe plan estetic a particularităților epocii; stilul, în sensul reflectării particularităților naționale; stilul, ca manieră originală, ca expresie a individualității creatoare; sau, în sfârșit, stilul, ca ansamblu de mijloace, de tehnici ce se cristalizează într-un limbaj mai mult sau mai puțin coerent.

În esență, categoria estetică a stilului exprimă pe planul cel mai general o sinteză a trăsăturilor dominante ale activității estetice a societății, o comunitate de aspecte ale valorilor estetice dintr-o perioadă sau alta, ca reflectare a particularităților vieții materiale și spirituale, a trăsăturilor naționale specifice etc. Fiind o categorie *estetică*, stilul nu poate fi limitat doar la domeniul creației artistice, ci cuprinde toate acele manifestări ale activității umane în care sunt rezolvate sarcini cu caracter estetic. De aci, importanța pe care a acordăm înțelegerii acestui concept în estetica industrială. Existența unui „stil industrial” contemporan credem că nu poate fi contestată. Important este însă să urmărim coordonatele care-l definesc, în raport cu alte reprezentări asupra stilului pe care le întâlnim în literatura estetică.

Esteticienii germani și cei francezi au manifestat o atenție deosebită față de problema stilului. Henrich Wölfflin, ale cărui merite în stabilirea unor principii metodologice în studiul istoriei artelor sunt remarcabile, abordează în lucrările sale și problema stilului, conceput într-o optică idealistă ca o consecință a unei intuiții artistice, care alege, sau dă prioritate „picturalului” sau „linearului”. În virtutea unei asemenea delimitări, Wölfflin consideră că problema esențială este definirea „schemei optice” a intuiției artistice proprii artistului dintr-o epocă sau alta. Caracterizarea stilului presupune astfel cunoașterea formei de constituire a reprezentării. Deosebirea dintre stiluri Wölfflin

o concepe astfel: „Viziunea lineară distinge riguros o formă de alta, în timp ce viziunea picturală, dimpotrivă, se îndreaptă spre acea mișcare, care merge dincolo de totalitatea obiectului”⁶⁴, linearul redă obiectele așa cum sunt, în timp ce picturalul așa cum ni se par nouă⁶⁵. Concepția lui Wolfflin nu e capabilă să ofere un criteriu precis, deoarece unitatea stilistică e concepută doar ca unitate a mijloacelor tehnice, ceea ce împinge spre o concepție formalistă, spre speculația abstractă în virtutea căreia sunt uniți în aceeași grupă creatori a căror opera diferă radical atât pe linie formală, cât și prin conținut. Așa cum apreciază O.V. Larmin, carența centrală a concepției lui Wolfflin este ruptura dintre formă și conținut, „înțelegerea metafizică și formalistă”⁶⁶ a însăși formei, promovarea subiectivismului în aprecierea artei. Iar, după

M. Ragghianti, concepția wolffliniană asupra stilului este un „purovizibilism”⁶⁷. În același sens, P. Francastel aprecia că „refuzând să țină seama de alt element în afara semnului plastic, el a detașat opera de contextul uman”, iar poziția sa „constituie în ultimă analiză un formalism”⁶⁸. Comentând concepția lui Wolfflin asupra stilului Raymond Bayer constată că esteticianul german respinge, refuză personalitatea creatorului. Stilul lui Wolfflin nu se referă numai la marile opere de artă, ci și la producții secundare. „Spiritul stilului este deopotrivă prezent în lucrurile mici, ca și în cele mari”⁶⁹. Analiza evoluției stilurilor în artă are la esteticianul german o tentă normativă – tipică pentru clasicism, e drept la el mult mai maleabilă –, dar fundamentală rămâne poziția sa idealistă, care nu-i permite să întrevadă ansamblul de condiționări ale stilului.

Henri Focillon în celebra sa lucrare *la vie des formes* oferă o definire a stilului care a căpătat o largă răspândire în literatura franceză. El scrie că stilul este „un ansamblu coerent de forme unite printr-o conveniență reciprocă” în care „armonia se caută, se realizează și se destramă în diversitate”⁷⁰. Pentru Focillon înțelegerea stilului ca roediu formal omogen este lipsită de acea încadrare organică a creației în epocă, de definirea acelor resorturi intime ale

⁶⁴ H. Wolfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, p. 31.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ O. V. Larmin, *Hudojestvenii metod i stil*, izd. M.G.U., Moscova, 1964, p. 215.

⁶⁷ Cf. M. Ragghianti, *L'arte e la critica*, Florence, 1951.

⁶⁸ P. Francastel, *Art et technique*, Ed. de Minuit, Paris, 1956,

p. 273.

⁶⁹ R. Bayer, *H'istoire de l'esthetique*, Armând Colin, Paris, 1961, p. 335.

⁷⁰ H. Focillon, *La vie des formes*, Paris, 1934, p. 10.

vieții sociale care în ultimă analiză condiționează constituirea stilurilor⁷¹.

Multe dintre încercările de a preciza principii de constituire a stilurilor au acordat prioritate unor factori biologici, rasiali, mistici, iar altele au remarcat legăturile autentice cu particularitățile istorice, cu trăsăturile specifice ale popoarelor ori națiunilor etc.

Stilul în artă și pe un plan mai larg în cultura popoarelor a fost o preocupare și a filosofilor români între cele două războaie mondiale. Lucian Blaga se dedică acestei probleme într-una din primele sale lucrări, *Filosofia stilului*. În această operă, autorul concepe stilul ca „o năzuință formativă care ține de esența ideală a diferitelor popoare”⁷². Totodată este semnificativ faptul că stilul este abordat ca un ansamblu de valori „extraestetice pătrunse în estetic”, deci fără a fi un produs al acestuia din urmă⁷³. Problemelor stilului i-a acordat atenție și T. Vianu, care în *Estetica* apreciază stilul ca o sinteză teoretică a artei, o noțiune sistematică și istorică. Stilul este definit de Vianu ca „unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sunt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului”⁷⁴. Apărând ideea stilului autentic, respingând manierismul, Vianu arată că: „Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului și a societății”⁷⁵. Analiza pe care o realizează esteticianul român este remarcabilă prin optica ei foarte largă, ce caută să conducă la o sinteză a determinărilor stilului, sinteză dată atât de originalitatea creatorului, cât și de particularitățile naționale sau de trăsăturile generale ale epocii. Cu unele inconsecvențe ce i-au caracterizat concepția sa estetică, în această perioadă a creației Vianu izbutește mai mult decât alții să surprindă existența unei determinări sociale a stilului. Originalitatea, adică particularitățile ce definesc „timpul” și „societatea” sunt pentru Vianu factori esențiali ai unui stil autentic. Amprenta societății, a epocii istorice a fost pentru Vianu și în analizele sale artistice un criteriu fundamental în înțelegerea actului de creație.

⁷¹ M. B r e a z u numește acest mediu formal, cu care operează Fo-
cillon, drept „mediu atemporal”, cf. *Estetica vieții cotidiene*, Edit. științifică, 1967, p. 38.

⁷² L. B l a g a , *Filosofia stilului*, Edit. Cultura rațională, 1924, p. 41.

⁷³ *Idem*, p. 38.

⁷⁴ T. V i a n u , *op. cit.*, p. 142.

În literatura estetică marxistă pot fi întâlnite de asemenea opinii diverse privind definirea stilului. Pentru Borev, de exemplu, există un stil al epocii, considerat de el realismul socialist⁷⁵, precum și stiluri ale unor școli sau individualități artistice. Tot în literatura sovietică pot fi întâlnite definiții ale stilului în artă care e considerat ca o „comunitate istoric constituită a sistemului imaginativ a mijloacelor și metodelor de expresie artistică, comunitate generată de unitatea ideologico-tematică a conținutului”⁷⁶. Dar o asemenea definiție apare ca necorespunzătoare, de exemplu, în cazul arhitecturii sau al artelor aplicate. Aceste înțelegeri limitează stilul la domeniul artelor, și mai mult, unele au valoare prin excelență doar în literatură (Borev, sau programa sovietică a cursului de estetică), altele pentru arte plastice, sau arhitectură (Wolfflin). Extrapolarea unor particularități stilistice ale literaturii la toate domeniile creației nu este riguroasă, deoarece, dacă în literatură, ba chiar în pictura și sculptură poate fi vorba de o mare varietate de mijloace stilistice, în arhitectură acest lucru se realizează într-o mai mică măsură, ca de altfel și în producerea unor obiecte cu o destinație utilitară precisă. Acest lucru îl remarcă și Larmin, care Socoate că în aceste domenii „noțiunile de stil al epocii și stilul acestor genuri utilitare ale artei de cele mai multe ori, probabil, se suprapun”⁷⁷. Dar același Larmin în introducerea lucrării sale consideră că revenirea la noțiunea de „stil al epocii” ar fi o concesie „făcută teoriilor burgheze, o concesie făcută formalismului”⁷⁸. Din acest unghi, el vede stilul și unitatea stilistică numai în cadrul unei metode de creație determinate⁷⁹. Dar tocmai aci autorul se contrazice, deoarece, după părerea noastră, el pierde din vedere caracterele specifice ale diferitelor genuri de artă, precum și conexiunile artei cu domeniile extraartistice.

O abordare mai amplă și mai nuanțată privind categoria stilului îi este proprie prof. M. Breazu. Acesta nu ocolește problema stilului epocii, nu o socotește ca o noțiune cu conținut perimat, ci dimpotrivă o consideră ca un instrument important în înțelegerea sferei foarte largi a esteticului cotidian. „*Stilul* unei epoci istorice este ansamblul de

⁷⁵ I. B. B o r t v, *Osnovûie esteticeskie kategorii*. Moscova, 1960, l>. 352.

⁷⁶ *Programa de estetică*, Gospolitizdat, Moscova, 1962, p. 21.

⁷⁷ L a r m i n, *op. cit.*, p. 221.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 252.

trăsături estetice specifice pe care-l au produsele acelei epoci, ansamblu rezultat din influența complexă a factorului natural, geografic-climatic, a bazei tehnice-materiale, dar mai ales a bazei economice (care, în ultimă instanță, este *determinanta*) și la care concură influențele însemnate ale tradițiilor naționale, ca și ale întregii suprastructuri corespunzătoare, care își pune amprenta ei”⁸⁰. Ceea ce se remarcă în această analiză este depășirea înțelegerii stilului ca simplu ansamblu de trăsături formale și demonstrarea modului în care structura formală organizează un conținut profund, conținut care oglindește prin particularitățile sale esența epocii respective. În felul acesta, categoria estetică a stilului (ceea ce este mai cuprinzător decât stilul în artă, deși stilul artistic și cel al obiectelor vieții cotidiene sunt în consonanță), ia în considerație atât factori geografici-climatici, tehnico-constructivi, atât specificul, natura relațiilor sociale, cât și particularitățile naționale.

Aceste observații ne sunt necesare pentru a putea răspunde la problema care preocupă estetica industrială, și anume aceea a existenței unui așa-numit stil industrial, a trăsăturilor ce-l definesc.

Deși preocuparea de a stabili coordonatele stilului industrial este de o dată relativ recentă, tentative în acest sens sunt cunoscute cu mai bine de un secol în urmă. Teoretician al construcțiilor de mașini, profesorul german Frantz Reuleaux edita încă în 1862 lucrarea *Despre stil în construcțiile de mașini*, lucrare care constituia de fapt un capitol final al tratatului său de construcții de mașini (*Constructions lehre fur Maschinenbau*). Fiind unul dintre pionierii analizei formelor mașinii și a necesității unei unități stilistice a acesteia, Reuleaux a simțit încă în condițiile de la jumătatea secolului trecut nevoia de a lichida ruptura arbitrară între artă și tehnică, de a manifesta preocupare pentru o concepție formală cât mai adecvată. „Nu ar fi oare necesar, scrie Reuleaux, să găsim soluții în construcția de mașini, bazate nu numai pe legile probității și finalității, ci și pe cele ale frumosului?”⁷⁰. Stilul în procesul de elaborare a formelor este înțeles de Reuleaux nu ca o latură independentă, de sine stătătoare a creației industriale, ci ca element derivat și subordonat scopului de a elabora mașini caracterizate prin înalte calități în exploatare, prin rezistență, forță și un preț de cost minimal. Interesant este și faptul că Reuleaux vede

procesul de elaborare a formelor mașinii ca o îmbinare a calculului matematic riguros, cu o anumită manifestare liberă a inițiativei și gustului proiectantului. Un criteriu de bază al elaborării unui autentic stil industrial, inginerul german îl vede în necesitatea unei clare și precise raportări a elementelor constitutive, a unei semnificații funcționale precise, a utilizării competente a principiilor ritmului și armoniei. Analizând în detaliu concepția formală a mașinilor, el desprinde câteva elemente formale, fiecare cu particularitățile sale: „forme inițiale”, „forme tranzitorii”, „forme parțiale sau coordinare” (Gliederungsformen), „forme de închidere” și „forme de legătură”. Aceasta din urmă este înțeleasă ca „profil al construcției, creat de îmbinarea riguroasă a părților între ele”⁸¹. Asigurarea unui adevărat stil în construcția de mașini nu este numai rezultatul unei înțelegeri a formelor, ci totodată rodul degajării posibilităților pe care le oferă materialul de construcție și modalitățile de prelucrare a acestuia. Fără a întrevădea clar direcția evoluției stilului industrial, este meritul autorului german de a aprecia încă de pe atunci forma simplă, clară și de a nu concepe ornamentul ca ceva exterior, suprapus mașinii, ci dictat într-o măsură cât se poate mai mare de necesitățile funcționale, tehnico-constructive.

O importantă calitate a acestei lucrări rezidă, totodată, în faptul că intuiește și încearcă să comenteze existența unor elemente de specific național în alura, în silueta formelor mașinilor etc. El compară astfel profilul picioarelor de susținere a unor elemente mobile, în concepția constructorilor englezi și a celor francezi, distingând o alură rigidă (similară unor construcții din bârne) specifică englezilor, și o construcție ușoară, elastică, specifică și corespunzătoare „temperamentului viu și elegant al francezilor”. Chiar dacă acestea sunt remarci, observații spontane, ele atestă intuirea unei legături între stilul industrial al unei epoci și particularitățile naționale ale popoarelor.

Deși multe din recomandările lui Reuleaux sunt deja perimate în virtutea noilor particularități ale construcției de mașini, deși concepția sa este mult tributară împrumutului din arhitectura vremii lui, el are meritul de a fi unul dintre primii care au sesizat necesitatea unei unități de concepție în producția industrială, care să se exprime prin

constituirea unui stil industrial unitar.

Problema stilului industrial este mult abordată și în lucrările unor precursori sau teoreticieni ai unei estetici industriale, în lucrările unor sociologi etc. W. Morris și J. Ruskin, chiar dacă au fost militanți activi împotriva producției mecanice, socotită un „rău absolut” (Morris), idealul unității artei și meșteșugăritului era asociat elaborării unui stil care să caracterizeze obiectele de uz cotidian și denunțau eclectismul producției industriale, lipsa de stil, lipsa unei preocupări estetice majore. Așa cum am mai amintit, această poziție a avut efecte neașteptate, stimulând o atenție mai mare elaborării unui stil industrial în care valorile estetice să ocupe o pondere însemnată. Chiar dacă nu indică explicit problema stilului industrial, Paul Souriau în a sa *la beaute rationnelle* caută să argumenteze lipsa unei opoziții între frumos și util, iar criteriul perfecte adaptări a obiectului la finalitatea sa, apare ca un principiu esențial al stilului industrial. Concepția Werkbundului lui Muthesius (standardizarea – criteriu al stilului modern), a Bauhausului lui Gropius arc în vedere o unitate stilistică a arhitecturii moderne și totodată a producției industriale într-un așa-numit „realism funcțional”, în opțiunea spre simplitatea, claritatea și funcționalitatea formelor fabricate.

Dintre exegeții mai recenti ai problemei atrag atenția mai ales observațiile esteticianului El. Souriau și cele ale sociologului și criticului de artă P. Francastel.

După El. Souriau, „progresul normal al tehnicilor, mai mult ori mai puțin astăzi complet industrializat, cât și evoluția spontană și autonomă a producției conform propriilor exigențe, a creat treptat în lumea actuală un stil concret al lucrurilor și a extins larg acest stil...”⁸². Esteticianul francez consideră că până într-un anumit punct acest stil industrial a intrat în conflict cu sensibilitatea estetică tradițională, dar recunoaște în stilul industrial existența „anumitor valori estetice pozitive, care sunt receptate de unii cu plăcere, cu ardoare, de multe ori cu entuziasm”⁸³. Întreaga bogăție de obiecte produse pe cale industrială și care populează abundent mediul, cadrul în care trăim și muncim sunt socotite expresie a unui stil, care are și capacitatea de a stimula sentimente, „de a oferi mesaje susceptibile să provoace emoții,

⁸² Et. Souriau, *Passe, present, avenir du probleme de l'esthetique industrielle*, în „Esthetique industrielle”, P.U.F., Paris, 1952, p. 9.
Idem.

adesea chiar entuziasm”⁸⁴. Acest stil modern al obiectelor de uz cotidian („*Styleskeumorphique*” – deci care se referă la forma lucrurilor; termenul introdus în 1924 în *l’avenir de l’esthetikue*) este văzut de El. Souriau prin următoarele caracteristici: valorificarea (inclusiv estetică) a unor materiale artificiale noi (mase plastice); aspectul epurat al formelor, expresivitatea utilizării, lipsa ornamentării supraadăugate; „o sinteză morfologică completă”, integralitatea formei obiectelor, mascarea detaliilor, a pieselor mobile etc. Socotind că acest stil nu e o urmare spontană, automată a cerințelor tehnice, Souriau consideră că aceste trăsături ale stilului s-au impus nu numai din interiorul industriei, ci și dinafară, prin intermediul activității artistice.

Acest stil industrial Souriau îl concepe nu numai ca rezultată a epocii, ci și ca normă, esențială în formarea sensibilității estetice, a gustului publicului consumator.

Atât în acest studiu, cât și într-altul intitulat *Rolul considerațiilor temporale în estetica industrială*, El. Souriau își propune să găsească criterii pe baza cărora să se descifreze tendințele, direcțiile evoluției acestui stil industrial. Stilul industrial nu este nicio chestiune de modă, nicio sumă de canoane invariabile, ci mai curând acesta presupune o incidență a principiilor stabile cu anumite fluctuații de ordinul modei 81. Socotind că stilul industrial modern trebuie în fiecare etapă să aibă o valoare de noutate, să producă un șoc psihologic, el arată că trebuie studiate și ritmurile probabile ale evoluției sensibilității estetice a consumatorilor, trebuie prevăzute fluctuațiile gustului, perioadele când se epuizează interesul pentru o formă etc. Iar dacă stilul industrial modern are drept note specifice „exigența formei pure”, evitarea ornamentației inutile și predominarea formelor de origine evident tehnică (de ex. forma aerodinamică, sau cele determinate de noile materiale), El. Souriau întrevește evoluția stilului industrial spre o sinteză a „artei implicate” cu o doză sporită de ornamentație gratuită, cu un mesaj uman intrinsec funcționalității și care necesită descifrare. „Problema este de a ști cum „arta implicată” într-o realizare industrială poate antrena odată cu ea, poate absoarbe și reprezenta într-o stare de evidență *un pic de artă explicită*, și să-i confere astfel obiectului creat ceva din acel „supliment spiritual” bengsonian, solicitat de adaptarea

⁸⁴ *Idem*, p. 11,

sa la viitor” 8.

Souriau abordează un șir de aspecte esențiale ale stilului industrial și deși manifestă uneori alunecări spre o interpre

E1 *Idem, Role des considerations de temp dans l'esthétique industrielle*, în rev. „Esthétique industrielle”, nr. 10 – 11 – 12, 1954, p. 11.

⁸² *Fsibétique industrielle*, P.U.F., Paris, 1952, p. 23.

tare pur formală, cu note de acceptare a subiectivismului, el leagă problema îndeosebi de determinarea tehnico-constructivă. Aspectele social-economice însă nu sunt aci considerate. Chiar și opțiunea sa spre o viitoare sinteză „artă implicată” și „artă explicită” nu cunoaște o argumentare convingătoare.

Numeroasele angajări în discutarea problemelor stilului contemporan, al stilului epocii evidențiază și o altă latură a problemei, cea a unității stilului în artă și în produsele fabricate industrial. André Hermant de pildă vede în mod necesar o continuitate a formelor artei și ale industriei „prin stilul în care ele marchează în comun epoca”⁸⁵.

Un studiu mult mai profund al acestor incidențe între artă și industrie în conceperea stilului, este făcută de către sociologul artei Pierre Francastel în lucrarea *Artă și tehnică în secolele XIX și XX*. Pornind de la premisa că arta și tehnica se află într-o strânsă relație și că „opозиția curentă între artă și tehnică este o falsă opозиție”⁸⁶, Francastel Socoate că orice artă presupune un ansamblu de tehnici (materiale ori intelectuale), care sunt legate de alte tehnici umane, „fiind vorba de tehnicile producătoare ale acelor nenumărate obiecte ce transformă pe de-a-ntregul domeniul activităților noastre ori al tehnicilor rațiunii ordonatoare a experienței noastre în vederea unei comprehensiuni și a unei intervenții active a omului asupra materiei”⁸³. Pentru Francastel unitatea dintre artă și tehnică este ordonată de tehnică, tehnica fiind concepută într-o accepțiune largă. Pe acest fond și în contextul analizei unor modificări în mediul uman artificial, Francastel urmărește fluctuațiile creației artistice, raporturile dintre figurativ și nonfigurativ. Dar pen

⁸⁵ A. Hermant, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁶ P. Francastel, *Art et tehniqm*, Ed. du Mimitii, Paris, 1954, p. 283.



tru Francastel stilul este o noțiune a artei și în măsura în care arta și tehnica sunt apropiate ele interferează. „Noțiunea de stil nu este o valoare mai puțin eficace decât cea de tehnică. Alături de mașinismul industrial și de știință, arta

— prin mijlocirea stilului – este unul din marile teste ale timpurilor noastre”⁸⁷. De pe o asemenea platformă, P. Francastel pune la îndoială elaborarea unui stil industrial de către esteticianul industrial (greșit înțeles de el ca stilist). Esteticianul industrial, „stylistul” n-ar fi creat niciodată o formă; de regulă, acesta doar transformă formele împrumutate din operele de artă, adesea fără a le sesiza logica, rațiunea existenței lor. Desigur, spune Francastel, artistul nu este totdeauna capabil să traducă plastic formulele imaginației lui în vederea unei utilizări cotidiene; „dar nu poate exista un stil al epocii decât prin întâlnirea tehnicienilor din sfera materială cu tehnicienii stilului – aceștia din urmă fiind nu niște popularizatori (vulgarisateurs), ci artiști”⁸⁸. Cauza esteticii industriale, afirmă Francastel, are puțini sorți de izbândă dacă ea va milita doar pentru atragerea și convingerea fabricanților. Soluția, după el, e unică: „descoperirea *printre artiști* a creatorilor posibili ai unui stil al secolului XX”⁸⁹.

Punctul de vedere pe care-l formulează P. Francastel nu-l putem împărtăși întru totul. Respingând ideea opoziției dintre artă și tehnică în societatea contemporană, autorul pune artistul în postura unui pionier, om de avangardă al secolului și unic promotor al unui stil al cadrului material de obiecte al vieții cotidiene. Mai mult, dominat de limbajul de expresie, de tehnicile creației, el lasă în afara acestei analize un șir de aspecte particulare ale artei în raport cu alte domenii de creație umană. Noi nu contestăm, și credem că am greși dacă am

⁸⁷ *Idem*, p. 143.

⁸⁸ *Idem*, p. 261.

⁸⁹ *Idem*, p. 262. 1

proceda astfel, rolul major al artei autentice de a da expresie unor trăsături ale vremii, unor constante ale idealului și gustului estetic. Dar stilul artei nu este produsul unei imaginativități pure a creatorului, ci este un reflex al unui ansamblu de factori pe care-i întâlnim într-o societate dată. Am putea spune că factorii social-economici, mai ales baza tehnico-materială și relațiile de producție, factorii naturali, tradițiile și particularitățile naționale, precum și un șir de elemente suprastructurale acționează în vederea constituirii trăsăturilor unui stil al epocii și a unui public sensibil, receptiv la acest stil. Dar dacă aceștia sunt factori ce funcționează în procesul de făurire a unei anumite unități stilistice, ei acționează pe toată aria activităților umane. În ultimă analiză, ei determină și caracterele stilului în artă. Dar de ce să nu admitem că acești factori acționează și asupra sferei producției de bunuri materiale în orientarea gustului, în opțiunea pentru un anumit stil al acestor produse. Cauzele care acționează asupra artei duc la efecte mai mult sau mai puțin similare și în sfera extraartistică. Stilul epocii contemporane, stilul producției industriale în particular, nu sunt impuse de artă. Stilul epocii contemporane are un șir de trăsături generale care sunt aduse din ansamblul preocupărilor materiale și spirituale ale oamenilor. Chiar dacă arta cristalizează mai bine trăsăturile unui stil, ea poate cel mult să medieze cauzele generatoare ale stilului cadrului material de obiecte. Am remarcat în alte pagini aportul unor mari artiști ai secolului în promovarea unor preocupări estetice majore în producția industrială. Dar am exagera probabil dacă am socoti arta ca determinanta unică și absolută a stilului producției industriale. De aci, de pe asemenea poziții Francastel face, după părerea noastră, eroarea de a considera că stilul industrial nu se poate concepe decât ca operă a unor artiști. Acest stil trebuie să fie sinteza eforturilor colective ale creației tehnice (ale inginerului, tehnicianului, muncitorului cu gusturi estetice elevate) și ale creației artistice (artistul inițiat în domeniul tehnicii industriale). O asemenea sinteză o poate realiza esteticianul industrial.

Putem vorbi despre existența unui anumit stil industrial în care se revelează calități estetice ale producției industriale și care sunt resimțite în ansamblul variatelor produse ale industriei moderne. Acest stil este marcat printr-o tendință de realizare a unei cât mai sensibile integralități a produsului, printr-o cât mai înaltă perfecțiune tehnică, printr-o armonioasă corelare a funcției, structurii și formei

produsului. Simplitatea formei, sobrietatea și totodată eleganța liniilor, a suprafețelor și volumelor, expresivitatea formei sunt direcții ce se impun mereu mai mult. Progresul științei și tehnicii în condițiile actualei revoluții științifico-tehnice, perfecționarea continuă a mașinilor, a tehnologiilor de fabricație, utilizarea pe scară mereu mai mare a unor materiale noi – susțin și stimulează o asemenea orientare a esteticii industriale vizibilă în cele mai variate obiecte, de la obiectul de uz casnic, până la automobil, de la mașina unealtă modernă, până la instalațiile automate. Principiul economiei formei pe care-l formula Saint-Exupéry care socotea că o operă ajunge la realizarea ei supremă nu atunci când nu-i mai poți adăuga nimic, ci atunci când nu mai poți detașa nimic fără a afecta echilibrul și integralitatea operei, este revelator. Acest stil propriu producției industriale și determinat de particularitățile dezvoltării științifico-tehnice contemporane este parte integrantă a stilului epocii, interferând cu activitatea artistică și alte activități umane și exprimând totodată o anumită frecvență a gustului societății.

Fiind vorba de un stil industrial, acesta, deși resimte puternice influențe din partea cadrului social determinat în care oamenii își desfășoară activitatea, este dificil de a de

J – Introducere în estetica industrială limita preferințe la nivelul unor sisteme sociale diferite. Revoluția tehnico-științifică contemporană jalonează direcții ce rezultă din efortul umanității, firește cu consecințe și motivări ce diferă în cele două sisteme sociale contemporane. Dar de aci nu putem formula concluzia existenței a doua orientări în conceperea produsului industriei moderne. Cu atât mai mult, schin Aul de valori materiale și spirituale susține o completare și îmbogățire reciprocă a valorilor fiecărui popor, iar în cazul nostru o perfecționare cu eforturi colective a producției industriale moderne.

Această chestiune nu exclude însă o altă problemă, care se impune și se manifestă realmente și anume cea a particularităților naționale manifeste în producția materială și spirituală a fiecărui popor. Profesorul și inginerul german Reuleaux pune cu mai bine de un secol în urmă problema unor nuanțe de specific național în producția industrială, problemă care după noi merită și azi toată atenția. Într-un recent articol publicat de ziarul „Scânteia” 80, I. Achiței ridică pe bună dreptate problema necesității de a se depista aspectele

de specific național ce sunt reclamate de estetica industrială. În condițiile când fiecare popor își aduce aportul său propriu la dezvoltarea istorică modernă, când fiecare popor introduce un șir de elemente rezultate din experiența proprie, din particularitățile istorice și naționale – terenul producției industriale nu poate fi pasiv unor asemenea influențe. O mică divagație pe terenul sculpturii este edificatoare. Românul Brâncuși, a cărui cvasiunanimă recunoaștere ca unul din marii întemeietori ai unei noi viziuni sculpturale, redă deosebit de pregnant particularitățile poporului său, tradițiile artei populare românești. Exemplul lui Brâncuși este cu atât mai semnificativ cu cât nota de specifica inspirație populară românească nu este un simplu ele

⁸⁹ „Scunda”, nr. 7 459, 25 septembrie 19 f>7.

n

ment decorativ, o imitație formală, ci o chestiune de esență, de optică. Fie că e vorba de „Coloana infinită”, de „Pasărea măiastră”, ori de „Sărutul”, se resimte ceva din temperamentul, din psihologia și gusturile poporului său, ale locurilor sale de baștină. Dar așa cum Brâncuși a preluat și prelucrat magistral ceva din spiritul poporului său, tot astfel, există o bogată tradiție a arhitecturii naționale românești ca și o tradiție a meșteșugarului român, care și-a exercitat activitatea sa în lumina unui gust estetic și a unui ideal pe care poporul l-a format, păstrat și dezvoltat de-a lungul veacurilor. Chiar dacă produsul industrial diferă sensibil de produsul meșteșugarului, el derivă și-i continuă într-un anumit sens pe acesta din urmă. Aprecierile partidului nostru privind intensificarea eforturilor creatoare proprii pe toate planurile creației tehnico-științifice, ori artistice, socotim că privesc în egală măsură nevoia unor preocupări de a dezvolta concepția și principiile valorificării estetice a produsului tehnic. Firește, aceste preocupări ce se înscriu în limitele determinantelor tehnico-funcționale, psihoeconomice etc. trebuie subordonate acestora, altfel împing spre plagiat inadecvat, eclectism etc. ceea ce dăunează de cele mai multe ori bunului gust. Un efort colectiv al proiectanților și al esteticienilor industriali români, poate stimula o și mai puternică impunere a produselor românești în lume, a unor produse care pe fondul unor calități economice, tehnico-funcționale, estetice superioare să prezinte o astfel de notă de originalitate care să permită aprecierea lui ca produs fabricat în

România.

Socotind problema stilului industrial ca una din importante probleme ale esteticii industriale, nu putem trece cu vederea peste raportul dintre *stil* și *stilism* și, în același context, între estetica industrială și așa-numitul „styling”. Stilul industrial este mai puțin receptiv la „modă”, la fluctuații de multe ori arbitrare sau generate de doleanțe subiective.

deși, mai ales în unele cazuri ale industriei capitaliste, fabricantul lansează produse ce se adresează unor gusturi dubioase, produse însă care îi asigură obținerea unor profituri sporite. Există în unele țări, îndeosebi în S.U.A., răspândită profesie de „styling” (stilist industrial), care spre deosebire de „designer” (esteticianul industrial) are menirea de a face corective ale formei exterioare, ale elementului cromatic etc., cu scopul mai ales de a prezenta publicului același produs (din unghiul valorii utilitare, tehnico-funcționale), ca un produs fundamental nou. De regulă aceste corective aduse de „styling” nu derivă din necesități dictate de conținutul produsului, ci din necesități de alt ordin – comerciale, publicitare etc. De foarte multe ori, aceste intervenții atestă lipsa de probitate a unor producători, o simplă schimbare de „etichetă” și de cele mai multe ori odată cu aceasta și a condițiilor de vânzare. „Stylingul” și nu „designerul” au stârnit reacția lui A. Hermant, ori chiar a lui P. Francastel. Stilul autentic în industrie este promovat, însă, de esteticianul industrial, ca exponent al sintezei între industrie și artă.

Iată, așadar, că studiul esteticii industriale nu poate eluda o problemă majoră ca cea a stilului, prin care pot fi definite principalele direcții de evoluție ale creației în acest domeniu.

Dar chiar dacă estetica industrială apare ca o implicare organică a elementului estetic în producția industrială, ea nu poate eluda valoarea *ansamblului decorativ*, și în cadrul acestuia al *ornamentului*. Preocuparea pentru simplitatea formei, suprafețelor, volumelor, pentru claritatea și expresivitatea ansamblului, a compoziției tehnice nu înseamnă eliminarea totală a decorației, ornamentului etc. Mai curând am putea afirma că ceea ce a devenit caracteristic producției industriale în ultimele decenii este o modificare a concepției ornamentale, o simplitate și o claritate a acestuia care se integrează precis în ansamblul concepției formale a produsului.

Pe de altă parte, chestiunea nu poate fi pusă nediferențiat, ca valabilă oricărui produs fabricat, oricărei structuri materiale, constructive etc. Bunurile de consum (într-o foarte mare varietate de „clase”, de „specii”) impun o optică ornamentală diferită, de pildă, de a mașinilor-unelte, tot astfel cum un vehicul implică anumite preferințe ce diferă de concepția unei instalații automatizate etc.

Ornamentul capătă o valoare estetică majoră în condițiile când nu este un adaos de prisos, când nu este strident, disonant, și când, dimpotrivă, corespunde unor nevoi, necesități estetice, stimulând bunul gust.

Cele două tipuri ornamentale fundamentale: geometric ori figurativ pot fi utilizate, de asemenea în moduri diferite în cadrul produsului fabricat industrial, unul sau altul sau sinteza lor dovedindu-se cel mai adecvat necesităților estetice ale obiectului. Se pare însă că ornamentul geometric coincide de cele mai multe ori cel mai bine formeii moderne a obiectului industrial. Decorul figurativ are o arie mai largă de aplicare în cadrul producției unor bunuri de larg consum. Folosirea sa inadecvată devine însă supărătoare, putând duce până la o degradare a formeii.

Funcționalitatea, simplitatea produsului industrial constituie un element definitoriu, esențial pentru esteticul produsului industrial, dar acesta nu exclude total rolul ornamentului, care, în ultima analiză, prin particularitățile sale, se înscrie în trăsăturile stilului epocii. Firește, în numeroase cazuri ale producției industriale ornamentul este inutil, apare supraadăugat întrucât forma este deja capabilă să sugereze cu claritate funcționalitatea obiectului. În alte cazuri însă, ornamentul este cerut, el întregeste valoarea estetică a produsului. „Ornamentul, așa cum remarcă prof. M. Breazu, este parte integrantă din *decorativitatea* epocii, adică din acel *ansamblu compozițional*, care, prin elemente figurative sau geometrice, este grăitor pentru preocupările fundamentale ale oamenilor, pentru izvorul necesităților și tendința năzuințelor lor, pentru ceea ce constituie la un loc *sinteză determinărilor social-istorice* dintr-o epocă și dintr-o situație socială dată”⁹⁰.

În afara unor clasice lucrări privind ornamentul ca cea a lui Daisay (*Histoire de l'ornement*), ori capitolul privind ornamentul în

arhitectură din tratatul lui Lurșat (*Formes, composition et lois d'harmonie*) ș.a., observații mai mult ori mai puțin directe cu referință la producția industrială întâlnim în lucrarea lui Herbert Read *Art and industry*, precum și în cea a lui Joan Evans *Style în ornament*.

În tratatul său de „Estetică contemporană”, italianul G. Marpurgo-Tagliabue concepe estetica industrială exclusiv prin raportul formă-funcție. În acest context, stabilind un raport între frumos, expresiv și ornamental, autorul, pornind de la premisa unei polifuncționalități a formei industriale, consideră ornamentalul ca o „adeziune la o funcție secundară”⁹¹.

Herbert Read consacră ornamentului un întreg capitol al lucrării sale. După el, urmărindu-se geneza ornamentului s-ar putea considera că două tipuri de ornament sunt esențiale: cel structural și cel aplicat. Abordând ornamentul în relația sa directă cu forma el formulează concluzia că „ornamentul derivă și este subordonat formei și funcției produsului”⁹². Autorul însă se ocupă mai puțin de modul în care se raportează ornamentul la producția industrială, urmărind mai ales modalitățile de execuție a motivelor ornamentale pe cale industrială, sau problemele referitoare la ambalajul industrial. Chiar dacă nu răspunde la problema propriu-zisă a locului ornamentului în conceperea produsului industrial, Herbert Reed are meritul de a aduce în discuție – ca element component al esteticii industriale – chestiunea ambalajului produsului industrial (mai ales a bunurilor de uz cotidian), care solicită o tratare specială a elementului decorativ, corelarea cu funcția de reclamă comercială, cu execuția corespunzătoare a mărcii de fabrică etc.

După o sumară istorie a stilurilor în ornamentație de-a lungul veacurilor, Evans se ocupă în lucrarea sa de specificul ornamentului în perioada dezvoltării industriale. Apariția mașinismului a însemnat o modificare a concepției ornamentale și în consecință a stilului care este determinat de dezvoltarea tehnicii, a tehnologiilor de producție, de noile materiale folosite etc. Desenul industrial (estetica industrială) a determinat după Evans o nouă concepție asupra ornamentului⁹³, integrat după necesități în produsul fabricat pe cale industrială.

⁹¹ Guido Marpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Ed. Marzoratti-Milan, 1960, p. 377.

⁹² Herbert Read, *Art and Industry*, I'-aber and Faber, London, 1964, p. 179.

⁹³ Joan Evans, *Style in ornament*, Oxford University Press, London, 1950, p. 76.

Am socotit necesară menționarea problemei ornamentului în strânsă legătură cu problematica esteticii industriale, deoarece tendința cea mai larg răspândită în estetica industrială este cea a unui funcționalism pur, după care caracteristicile formale ar trebui să decurgă direct, automat din corespondența lor cu aspectele funcționale. Un asemenea funcționalism brut lasă deoparte orice posibilități de intervenție activă, creatoare din partea designerului, neagă existența unei independențe relative a formei, cât și capacitatea designerului de a da viață unor idei, concepții formale originale, strâns legate de exploatarea maximă a laturii emoțional-afective. Or, în acest sens ornamentul, atunci când rezultă dintr-o necesitate, când este adecvat, simplu etc., poate oferi asemenea posibilități obiectului fabricat pe cale industrială.

Culoarea. Deși poate fi discutabilă plasarea în acest context a problemei rolului culorii în estetica industrială, am preferat acest cadru întrucât noțiunea de stil industrial permite, după părerea noastră, sinteza cea mai bună între formă și culoare și totodată precizarea multiplicității funcțiilor îndeplinite de elementul cromatic, mai ales a funcțiilor tehnic-utilitare și a celor de ordin decorativ.

Elementul culoare nu este hotărâtor în modalitatea de funcționare a mașinilor, a utilajelor industriale complexe etc. El are autonomie considerabilă în raport cu structurile tehnico-funcționale; este însă mai strâns legat de structurile de ambianță. Poate aceasta să explice faptul că o îndelungată perioadă în dezvoltarea producției industriale, utilizării raționale și armonioase a culorii i s-a acordat o atenție insuficientă. Etapa actuală de dezvoltare a producției industriale, revoluția tehnico-științifică contemporană afectează însă în mod direct elevarea valorii estetice a produsului industrial, acordând atenție majoră și problemelor concepției cromatice. Culoarea folosită adecvat este un element esențial ce definește valoarea estetică a produsului industrial.

Culoarea ocupă un loc dintre cele mai importante în viața oamenilor. Lumea în care trăiesc, fie că este cea naturală, ori cea artificială, construită, este o lume policoloră, în care în raport cu lumina, oamenii disting o varietate inestimabilă de aspecte. „Culoarea este o necesitate vitală, scria F. Leger. Ea este o materie primă indispensabilă vieții, la fel ca apa și focul. Nu se poate concepe existența oamenilor fără o ambianță colorată. (...). Acțiunea sa nu este

numai decorativă, ci și psihologică. Legată de lumină ea devine intensitate; ea devine o cerință socială și umană. Sentimentul bucuriei.

emulației, forței, acțiunii este întărit și extins prin intermediul culorii”⁹⁴.

Teoria culorii și-a găsit în primul rând o explicație din unghiul de vedere al științei. Progresul științei în general a fost însoțit și de un progres al interpretării naturii culorii, în determinarea sa calitativă, în utilizarea metodelor cantitative (colorimetria), în clasificarea culorilor etc. Dar alături de oamenii de știință, creatorii din domeniul artelor

— mai ales plasticienii și arhitecții – au adus aportul lor personal în înțelegerea rolului culorii în viața umană, în sublinierea formelor, în sporirea valorii lor emoționale. O asemenea analiză face Johannes Itten în remarcabila sa lucrare *The art of color*, mai ales prin prisma aportului unor școli moderne în pictură. Pentru Itten culoarea dă viață obiectelor. „Așa cum intonația dă culoare cuvântului vorbit, tot astfel – scrie el – culoarea oferă unei forme un sunet spiritualizat” ss. Ocupându-se de valoarea estetică a culorii, autorul consideră că acest aspect poate fi înțeles prin acțiunea convergentă a trei direcții: impresie („impression”.

— „visually”), expresie („expression” –, emotionally”) și construcție „construction” – „symbolically”) ⁹⁵.

Culoarea este un clement esențial al intervenției esteticianului industrial în conceperea obiectului fabricat. Exigențele pe care le ridică pe plan general producția industrială de serie se răsfrâng și asupra concepției cromatice. Este necesară deci rigoare, precizie, corectitudine în folosirea culorilor răspunzând prin aceasta multiplelor funcții îndeplinite de obiect. Culoarea sau compoziția cromatică trebuie să corespundă cât mai complet necesităților tehnico-funcționale, trebuie să clarifice sau să întărească conturul formelor, să permită o percepție vizuală optimă, precum și o anumită valoare emoțională. În plus, limbajul culorilor permite comunicarea unui anumit timp de informație, poate semnaliza sau simboliza un anumit lucru.

De regulă, pe planul cel mai general, specialiștii disting în

⁹⁴ F. L e g e r , *Fonctions de la peinture*, Gonthier, Pari:, 1965, p. 85.

⁹⁵ *Idem*, p. 17.

principal două sensuri ale utilizării culorilor în industrie: culori funcționale și culori de ambianță⁹⁶. Tot în industrie mai sunt utilizate culorile de semnalizare. Spre deosebire de culorile de ambianță ce nu pot suferi o codificare rigidă, culorile funcționale pot fi (și de regulă sunt) codificate corespunzător unor normative cu largă circulație internațională. Dar chiar făcând această distincție problema compoziției cromatice a ansamblului industrial, bunăoară, necesită în mod imperios o corelare a culorilor funcționale cu cele de ambianță în așa fel încât valoarea funcțional-estetică a compoziției să fie maximă. În acest context este evident că problema cromaticii obiectului fabricat, ca de altfel și cea a formei nu este nicio problemă în sine, nicio problemă absolutizant funcțional-tehnică, ci și o chestiune ce se rezolvă numai într-un mediu, într-o ambianță concretă, într-un spațiu productiv caracterizat printr-o compoziție formală și cromatică evidentă. Considerarea momentului funcționării, al utilizării sau consumării obiectului fabricat industrial apare ca o chestiune esențială în activitatea esteticianului industrial.

Alegerea gamei cromatice, stabilirea culorilor dominante și a celor complementare, a gradului de intensitate, de saturație a culorilor depinde de caracterul obiectului, de materia primă și structura materialelor, de sistemul de iluminare etc.

Se impune astfel înainte de toate respectarea unor condiții plastice importante”, variabile, evident, în strânsă corelație cu elementele specifice ale obiectului. Natura, granulația, pigmentația suprafeței supuse culorii, cât și natura luminii incidente; preferința spre combinații din mai puține culori, ca modalitate de maximă eficiență în exprimarea varietății și simplității; corelarea corectă a suprafețelor cu intensitatea culorii și degajarea eficientă a culorii dominante – acestea sunt câteva din problemele ce se cer considerate în soluționarea cromatică a volumelor construite. Culoarea poate constitui un factor important în reliefarea volumelor prin contrastul culorilor, sau în ceea ce privește discernerea elementelor statice de cele dinamice, mobile, ori în realizarea contrastului (Ia o mașină-unealtă) între fondul de lucru și materia primă supusă prelucrării. Culoarea în același timp apare ca mijloc de mare valoare în

⁹⁶ Vezi M. Deribere. *La couleur*, P.U.F., Paris, 1964, pp. 82 ș.m.d. sau D. Huisman et G. Patrice, *L'esthétique industrielle*, P.U.F., Paris, 1961, pp. 85—86.

spargerea unor manifestări de monotonie, sau în temperarea unor stridențe, disonanțe. Dar în egală măsură putem afirma că folosirea incorectă a posibilităților cromatice, ca și degradarea culorii are efecte negative deosebit de puternice asupra oamenilor. „Degradarea – spunea încă Ruskin – este pentru culoare același lucru pe care-l reprezintă curbura pentru linii”.

Valoarea elementului cromatic nu este însă numai de ordin funcțional-tehnic, ci și psihologic. Momentul psihologic nu poate fi eludat dintr-o astfel de analiză, întrucât orice obiect își exprimă valoarea sa multiplă numai în raporturile sale concrete cu fac corul uman, cu subiectul. Psihologia culorii – aspect important al esteticii industriale este strâns legată de întreaga problematică a ergonomiei. Se vorbește despre genul rece (modul minor) sau genul cald (modul major) al culorilor în dependență de influența pe care o exercită asupra celui ce percepe fondul colorat. Ed. Fer menționează astfel că reci pot fi socotite culorile albastre, în timp ce cele galben și oranj sunt calde. La cumpăna acestor două genuri s-ar afla purpuriul și verdele, socotite culori temperate. De aci, importanța considerării acestui factor mai ales în ambianța de muncă și posibilitatea de a „încălzi” sau a „răci” o ambianță de lucru în raport cu necesitățile concrete. Dar reacțiile individului față de o suprafață colorată diferă și din alt unghi de vedere: astfel, unele culori au o acțiune excitantă, altele dimpotrivă, temperează, calmează. André Lurçat observă, de exemplu, că roșul excită și devine chiar insuportabil în funcție de întinderea suprafeței colorate, în timp ce verdele dimpotrivă calmează și chiar dacă cuprinde suprafețe mari, ochiul îl suportă ușor⁹⁷. Aceste reacții diferite ale celui ce percepe suprafețele colorate sunt printre altele urmarea unor asociații pe care omul le face cu fenomenele naturale, cu aspectul cerului senin sau a unui fir de apă, cu aspectul unui câmp înverzit, ori al unui foc intens etc. Pe criteriul unor asemenea asociații au fost alese, și de regulă codificate și culorile de semnalizare, de informare.

O raportare a culorii la obiect, îndreptățită din punct de vedere tehnic-funcțional, din punctul de vedere al psihofiziologiei consumatorului, cât și din punct de vedere plastic expresiv, este o importantă condiție a valorificării la maximum a posibilităților estetice

pe care le poate realiza obiectul fabricat industrial, poate aduce un surplus de satisfacție, de plăcere omului în societate, îi poate acoperi cerințele gustului său estetic, îl poate corecta și dezvolta. Forma și culoarea! **n** unitatea lor concretă sunt obiective de bază ale intervenției esteticianului industrial și tot ele sunt cele care definesc în coordonatele lor centrale, ceea ce mai sus am numit „stil industrial” al epocii noastre.

Iată, în consecință, câteva din principalele concepte care definesc specificul creației estetico-industriale. Frumosul, raporturile dintre structură-funcție-formă, stilul, ornamentul – dezvăluie mai clar aria noii discipline, unele orientări în cadrul acesteia etc. Aceste aprecieri permit deja discutarea chestiunii obiectului esteticii industriale.

OBIECTUL ESTETICII INDUSTRIALE

Precizarea obiectului esteticii industriale și circumscrierea acesteia în ansamblul disciplinelor și profesiilor epocii prezintă serioase dificultăți. Natura sintetică a esteticii industriale, insuficienta elaborare a bazelor teoretice a doctrinei noii discipline au alimentat și continuă să alimenteze vehicularea unor idei și poziții foarte variate, dintre care unele se plasează chiar pe piste diametral opuse. Unul din Congresele I.C.S.I.D., constatând puternica rămânere în urmă a elaborării unei doctrine unitare a esteticii industriale, constituia chiar o „comisie internațională de definiție și doctrină”, menită să faciliteze o accelerare a investigației. Cu toate acestea, situația nu a fost prea mult ameliorată. Ne aflăm, astfel, într-o perioadă când practica și metodele de creație estetico-industriale avansează, se corectează, se perfecționează ducând la rezultate viabile, în timp ce bazele teoretice au generalizat insuficient aceste practici. În fața acestor dificultăți, autorul încearcă să exprime un punct de vedere, examinând deopotrivă diverse curente de opinie exprimate în literatura ce ne-a stat la îndemână.

Estetica industrială-disciplină de sinteză

Analiza sferei de manifestare a esteticii industriale impune în mod necesar dezvăluirea corelației, tangențelor cu alte discipline, ceea ce ne conduce spre concluzia că estetica industrială este o disciplină de sinteză specifică, o disciplină ce preia și prelucrează – în conformitate cu scopul major propus – un șir de probleme, de principii proprii unor discipline diferite.

Înainte de toate, estetica industrială este de neconceput în afara relației sale intime cu *științele tehnice*. Întrucât estetica industrială se îndreaptă asupra producției industriale, ea, așa cum am arătat mai sus, trebuie să se circumscrie specificului acestei producții, trebuie să respecte tipul de relație tehnică, să-i reflecte într-un mod cât mai adecvat și, totodată, să-și aducă aportul la ameliorarea produsului în ansamblul său, deci nu numai pe plan formal, ci implicit pe plan funcțional, pe planul calităților tehnice. Esteticianul industrial trebuie în consecință să stăpânească bine problematica tehnică, legile de funcționare ale produsului respectiv, tehnologia de fabricație etc. De aceea, înțelegerea esteticii industriale ca o estetică implicată în industrie și nu supraadăugată, exterioară, face ca specialiștii din acest domeniu să nu poată fi simpli artiști decoratori etc. Artistul decorator, plasticianul, arhitectul nu poate deveni un autentic estetician industrial decât în momentul în care va poseda cunoștințe minime necesare din domeniul științelor tehnice, va cunoaște practica producției industriale etc. În aceeași măsură, inginerul trebuie să devină mai sensibil la problematica estetică, să-și formeze gustul pentru frumos, să-și perfecționeze cultura sa estetică, pentru a putea înțelege necesitatea și modalitatea unor transformări estetice în cadrul obiectului respectiv. Relația dintre estetica industrială și științele tehnice trebuie abordată ca o relație de intercondiționare, deci atât din unghiul de vedere al aportului adus de estetica industrială la perfecționarea de ansamblu a produsului tehnic, cât și prin prisma influențării, sau chiar a unei determinări, în ultimă analiză, a profilului activității esteticianului industrial. Această relație dintre estetica industrială și diversele științe tehnice capătă o semnificație deosebită în condițiile actuale, când desfășurarea revoluției tehnico-științifice afectează în mod serios majoritatea sectoarelor de producție, modificând și perfecționând tehnologiile de producție, introducând noi materii prime cu calități superioare, făcând să apară noi obiecte ale muncii etc. Activitatea de producție în condițiile automatizării capătă coordonate noi, un înalt grad de folosire a forței mașinilor în vederea efectuării rapide a unui mare număr de operații complexe cu scopul realizării unor importante obiective pe care și le propune omul contemporan. Caracterul producției într-o uzină modernă diferă de tipul producției dintr-o uzină de acum 40 – 50 de ani, iar aceasta implică o atenție sporită, precizie și claritate în stabilirea obiectivelor

tehnico-economice ale producției. În aceste noi condiții, esteticianul industrial trebuie cu atât mai mult să înțeleagă bine întregul caracter al producției în întreprinderea respectivă, tipul de utilaj existent, materia primă disponibilă etc. etc. pentru a trece la concepția obiectului tehnic preconizat. Acest imperativ privind strânsa corelație dintre estetica industrială și științele tehnice atestă încă o dată faptul că esteticianul industrial (industrial designerul) nu este pur și simplu un artist plastic venit la un birou de proiectări și care-și încearcă imaginația, fantezia creatoare în fața unui strung, a unui tractor, ori a unui aparat de uz casnic. Ca urmare, esteticianul industrial pe lângă o bogată sensibilitate artistică, o concepție plastică bine întemeiată, trebuie, deopotrivă, să posede cunoștințe temeinice de ordin tehnic, să dea dovadă de o cunoaștere intimă a particularităților producției în fiecare tip de industrie. Numai într-un asemenea mod estetica industrială devine cu adevărat o estetică implicată, o activitate menită să ducă la ameliorarea de ansamblu a calității produsului și, în primul rând, a calităților lui tehnico-economice. În strânsă legătură cu acestea esteticianul industrial trebuie să facă din respectivul obiect un produs autentic al contemporaneității, capabil să satisfacă gusturile omului modern, să-i asigure un grad sporit de plăcere și confort în activitatea sa. Numai în acest fel va avea loc o evoluție a întregului cadru material al vieții noastre cotidiene, o perfecționare continuă a gusturilor estetice ale maselor.

Remarcând această corelație între științele tehnice și estetica industrială, se impune, totodată, menționarea unor raporturi importante între estetica industrială și științe ca *matematicile* (mai ales geometria descriptivă), *fizica*, *chimia* etc., ale căror cunoștințe sunt adesea solicitate esteticianului industrial. Aceste relații impun esteticianului industrial o muncă deosebit de complexă, care trebuie să armonizeze fantezia, imaginația creatoare, constructivă a artistului cu rigoarea științifică a producției industriale moderne, cu precizia matematică a determinărilor obiectului conceput.

Iată că un prim domeniu, o primă relație de valoare esențială în estetica industrială, este cea cu științele tehnico-naturale, fapt ce explică una din particularitățile importante ale noii discipline, coordonatele în care se desfășoară activitatea esteticianului industrial.

O a doua particularitate, după părerea noastră de însemnătate majoră, este relația dintre estetica industrială și *psihologia industrială*,

mai ales psihologia inginerescă (sau *ergonomie*, sau *human engineering*). Economia industrială modernă impune astăzi în mod imperios luarea în considerație a cercetărilor ergonomice, fără de care nu pot fi concepute utilajele și aparatajele moderne, uzinele contemporane etc. Aceasta este una din chestiunile de care ținând seama, estetica industrială își poate manifesta rolul său important în efortul de considerare mereu sporită a necesităților omului, una din condițiile de creștere a eficacității muncii umane, de reducere a efortului fizic și intelectual, de creștere a gradului de confort și de satisfacție în procesul muncii. Psihologia industrială cuprinde un complex de mijloace menite să armonizeze aspirațiile oamenilor cu procesul de activitate industrială în scopul creșterii eficacității activității transformatoare a oamenilor. Ea oferă esteticii industriale un alt șir de coordonate, stabilite experimental, care permit o asemenea concepere a producției industriale care să fie capabilă de a da muncii umane condiții optime de afirmare. Din ansamblul acestui domeniu de psihologie aplicată, psihologia inginerescă, ergonomia este de o importanță vitală pentru activitatea esteticianului industrial. Disciplină nouă, apărută de aproximativ două decenii, ergonomia are ca obiect adaptarea mașinii la om, deci ea pune în centrul ecuației factorul uman.

În condițiile dezvoltării actuale a industriei, în condițiile când revoluția tehnico-științifică contemporană ridică probleme de mare complexitate în fața procesului industrial, când automatizarea proceselor de producție implică o dirijare corectă și precisă a unor întregi secții sau chiar uzine – esteticianul industrial nu poate ocoli problemele puse de psihologia inginerescă. În activitatea de muncă modernă, psihologia inginerescă urmărește aspecte esențiale ca: modul de percepere a informației (vizuale, auditive, tactile), problema unor norme de confort optim la locul de muncă (dimensiunile acestuia, ale mașinii, gradul de înclinație, dispoziția manetelor, pedalelor etc.), problema reducerii la minimum a eforturilor umane (raporturi între eforturile fizice care treptat încep să se reducă în anumite genuri de muncă și eforturile intelectuale care sunt solicitate din ce în ce mai mult), problema ambianței, a cadrului material de obiecte în care se desfășoară munca industrială ș.a. Or, activitatea de concepție pe care o desfășoară esteticianul industrial este axată în mod implicit și pe aceste elemente. Conceperea, bunăoară, a interiorului virtui

autocamion, respectiv a sistemului de informație și de comandă, nu poate fi o chestiune arbitrară, de pur gust dezinteresat al creatorului. Sistemul de informație trebuie să fie clar, ușor de înțeles, bine dispus în vederea perceperii lui, cu același tip de transmitere a informației etc., tot astfel cum sistemul de comandă trebuie să fie astfel dispus încât să permită acțiunea rapidă, cu minimum de efort, o bună priză la mână a volanului sau a sistemului de schimbare a vitezei, a pârghiilor de semnalizare etc. La fel, obiectele de uz cotidian trebuie să fie bine adaptate sistemului de folosire – având o înălțime corespunzătoare datelor antropometrice medii, o bună priză la mână, sisteme clare de comandă și semnalizare. Aceste aspecte de psihologie inginerească trebuie neapărat integrate în concepția și activitatea esteticianului industrial, asigurându-i o cât mai deplină facilitare a procesului de muncă umană. Întreaga gamă de probleme urmărite de esteticianul industrial – problema formelor produsului industrial, a structurii cromatice, a compoziției de ansamblu, problema realizării unei ambianțe a muncii și a unui loc de muncă comod și plăcut etc. – nu poate fi soluționată riguros și eficace din unghiul tehnico-economic și din unghiul de vedere uman, decât prin cunoașterea și respectarea unor principii studiate și verificate de psiholog, principii ce urmăresc reducerea oboselii, a suprasolicitării fizice ori intelectuale, înlăturarea unor maladii sau traumatisme generate de proasta concepție a unor mașini, instrumente, ori a unor întregi ateliere, reducerea la maximum a accidentelor și asigurarea unei protecții eficiente a muncii. Aceste relații strânse între estetica industrială, științele tehnice și psihologie, au condus pe unii autori la concluzia că întreaga noastră viață contemporană începe într-un anumit mod să fie dominată de lumea mașinilor, dependentă de aceasta chiar și pe plan psihomoral. Pierre Ducasse scrie, bunăoară: „În domeniul semnificativ al Esteticii Industriale istoria recentă a civilizației noastre pune în lumină acțiunea și reacția psihologică, valoarea toxică și antitoxică a progresului tehnic și, înul tima instanță, funcția sa educativă”. În orice caz, pornind de la studiul aspectelor tehnice și a celor de ergonomie, estetica industrială este capabilă să constituie un factor important de progres în munca industrială, iar ignorarea ei de către unii producători industriali constituie un prejudiciu adus economiei, o subestimare a posibilităților majore de ușurare a muncii, de efectuare a acesteia în condiții agreabile, plăcute, stimulative, aștit pentru. fiecare individ, cât

și pentru colectivitatea dată. Așadar, estetica industrială nu poate fi despărțită de un șir de probleme studiate de psihologia industrială și mai ales de ergonomie⁹⁸. Studiul acestui raport ne conduce mai departe spre o altă relație, cea care privește principiile economice, cunoașterea legilor dezvoltării economice a societății.

În al treilea rând, estetica industrială implică o stăpânire a unor importante coordonate de ordin *economic*, deci o asemenea acțiune de concepere a obiectului industrial, încât, ținând seama de legile și principiile vieții economice, să se obțină eficiența maximă de la respectivul produs. Cerința fundamentală a esteticii industriale, sau „prima lege a esteticii industriale”, cum o denumea J. Vienot este de a face din activitatea de concepție a obiectului industrial o activitate economică, aptă să ofere soluții admisibile și necesare, utile producției industriale. Este semnificativ faptul că majoritatea birourilor de estetică industrială din țări ca S.U.A., Anglia, Franța, R.F.G., Belgia, Japonia etc. nu acceptă funcționarea acestora fără economiști specializați, capabili să studieze și să estimeze cât mai bine eficiența economică a produsului realizat³. Estetica industrială, activitatea de concepție în spiritul unui gust estetic elevat, implică o cunoaștere a legilor producției industriale, a modalității de acțiune a unor asemenea legi ca legea valorii, bunăoară. Problemele determinării valorice a produsului, problema calculării prețului de cost, este o chestiune majoră pe care esteticianul industrial nu o poate ocoli. Îmbunătățirea calității producției industriale și reducerea prețului de cost este recunoscută de aproape toți specialiștii ca un aspect central al noii discipline. Studiul economic al pieței interne, și cu atât mai mult al pieței internaționale – în cazul producției de export –, asigură esteticianului industrial un șir de date de valoare incontestabilă în activitatea sa de concepere a unui nou obiect industrial, ori de refacere, de reconcepere într-un spirit nou a unui produs deja existent. Esteticianul industrial este, de asemenea, preocupat de realizarea unei reduceri a consumului de materiale, iar stilul simplu, clar, aerat pe care-l promovează azi estetica industrială oglindește într-o măsură certă și preocuparea socială pentru producția cu un consum specific scăzut, cu un preț de cost redus, dar cu calități superioare, cu o

⁹⁸ Cf. A. Chapanis, W. I. Gardnov, O. T. Morgan, *Applied Experimental Psychology, Human Factor in Engineering Design*, New York-London, 1951.

eficientă economică maximă. Urmărind ameliorarea calităților estetice ale unui obiect industrial, esteticienii industriali iau în considerație. aspecte de ordin economic, dau o justificare economică acțiunilor creatoare pe care le întreprind.

Un alt domeniu, o altă disciplină cu care estetica industrială se află într-o relație strânsă este *sociologia*. Numai printr-o relație cu sociologia, estetica industrială poate să se înscrie în vasta problematică pe care o ridică societatea contemporană, numai astfel estetica industrială poate să răspundă imperativelor, necesităților legice pe baza cărora se

t Cf. James Pilditch and Douglas Scott, *The business of product design*, London, Business Publication Ltd., 1965.

produce dezvoltarea socială. Sociologia ca știință socială ce generalizează experiența istorică, procedând la o analiză comparativă a faptelor sociale, a mișcărilor istorice oferă esteticianului industrial perspectiva clară a activității sale, înțelegerea necesității unei anumite atitudini, unei anumite orientări, precum și a finalității acestei activități. În mod deosebit, aci se impune o strânsă corelare a esteticii industriale cu sociologia industrială, acel domeniu al cercetării sociologice concrete care-și propune analiza sociologică a instituțiilor și relațiilor industriale. De pildă, sociologia industrială își propune studiul unei asemenea probleme ca gradul de satisfacție al muncitorului în procesul muncii sale (factorii de care depinde această satisfacție), problema productivității muncii sociale, sau chestiunea atitudinii, a aprecierii de către muncitor a activității sale de producție etc. Or, aceste probleme, concluziile pe care le stabilește cercetarea sociologică, sunt indispensabile esteticianului industrial, oferindu-i o motivație psihosociologică în orientarea activității sale de cercetare. Cunoscând aceste chestiuni, estetica industrială va putea răspunde mai deplin cerințelor de mărire a gradului de satisfacție, de confort în desfășurarea procesului muncii, o influențare asupra gusturilor muncitorului etc. în același context, pe baza analizei sociologice a uzinei, de exemplu, ca sistem social (ca sistem de relații sociale, sistem de comunicații etc.), sau a corelației dintre uzină și colectivitate (viața în uzină și în afara ei, de exemplu) esteticianul industrial capătă un șir de jaloane importante în orientarea activității sale de concepție.

În acest caz, însă, problema capătă un șir de aspecte particulare în sensul că nu putem pierde din vedere existența a două ideologii

opuse, a doua concepții cu privire la societate. În sociologia burgheză există tendința de a privi problema raportului dintre estetica industrială și sociologie într-un cadru abstract, general, ștergând orice deosebiri dintre cele două tipuri contemporane opuse de relații sociale de producție, și afirmând că singura deosebire dintre societatea burgheză și cea socialistă constă în existența unor regimuri politice diferite. Teoria de largă circulație în occident a așa-zisei „Societăți industriale” afirmă tocmai ștergerea diferențelor dintre cele două tipuri de societăți contemporane, pune la îndoială esența fundamental diferită a relațiilor sociale de producție⁹⁹. Specific unor sociologi occidentali este tendința de a evita, sau de a exclude din analiză problema caracterului social al muncii, problema cadrului social în care se produce activitatea de muncă. Or, nu poate fi vorba de o adevărată și deplină umanizare a muncii sociale decât în condițiile înlăturării exploatarei capitaliste, a lichidării proprietății private asupra mijloacelor de producție. Nu punem aci la îndoială faptul că în țările capitaliste dezvoltate numeroase uzine, întreprinderi au creat condiții de muncă excelente, existând preocupare pentru asigurarea unui anumit confort în procesul de producție etc., dar ceea ce respingem este ideea că umanizarea deplină a muncii s-ar putea realiza în cadrul sistemului capitalist de producție, iar exploatarea ar dispărea de la sine. Realitățile sociale din lumea capitalistă atestă existența în continuare a unor profunde contradicții sociale, a unor puternice inegalități, care nu pot duce la manifestarea depilnă a satisfacției în procesul muncii sociale. Iată de ce o orientare corectă a activității esteticianului industrial poate fi înfăptuită numai de pe terenul unei sociologii profund științifice, de pe terenul sociologiei marxist-leniniste, capabile să dea o interpretare justă evenimentelor istorice, să generalizeze într-un mod adecvat experiența istorică, dezvoltarea socială.

Ca încheiere la această problemă se impune concluzia că o cerință esențială în precizarea sferei preocupărilor esteticii industriale este evidențierea raporturilor ei cu alte discipline ca științele tehnico-naturale, psihologia (mai ales ergonomia), științele economice, sociologia etc. Așa cum remarca la congresul I.C.S.I.D. din 1963

⁹⁹ Vezi, Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Gallimard, 1962, sau Georges Friedmann, *7 études sur l'homme et la technique*, Ed. Gauthier, 1966, pp. 185—186.

englezul Jay Dublin: „este evident că estetica industrială ocupă un loc între arte și științe și conține elemente din ambele”, precum și o raportare la estetica „generală”, la teoria estetică, disciplină filosofică prin natura ei.

Dar, estetica industrială nu poate fi socotită rezultanta definitivă a confluenței unor discipline tehnico-științifice, de tipul celor amintite mai sus. Ea nu este produs exclusiv al contactului unor domenii ale științelor, ci ceva mai mult. Estetica industrială este un caz specific de depășire a acelei tradiționale împărțiri în: însușire teoretică a lumii, pe de o parte, și practic-spirituală, pe de alta. Aceasta întrucât estetica industrială nu este numai știință, ci și artă, creație. Astfel, suntem obligați să remarcăm faptul esențial că estetica industrială integrează, asimilează, în egală măsură și laturi fundamentale ale activității artistice. Asupra influențelor exercitate de creația artistică – mai ales de domenii ca arhitectura, arte plastice, arte decorative etc. – am făcut unele considerații în paginile anterioare, motiv pentru care nu vom insista aici mai mult asupra chestiunii în cauză. Dar, dacă într-un fel esteticianul industrial este *artist* (și este un artist), el este un artist de un tip deosebit, care depășește înțelegerea tradițională. Artistul-estetician industrial diferă prin anumite trăsături de artistul în sensul major cotidian, dar și de artistul care oferă serviciile sale industriei, de cel ce vine din afara actului tehnic, în calitatea „colaboratorului” sau „consilierului” extern. Esteticianul industrial nu descrie, nu desenează pur și simplu, ci el creează obiecte noi destinate satisfacerii unor trebuințe umane majore. El este prin vocația sa un transformator real al cadrului material de obiecte din lumea ce ne înconjoară. În felul acesta estetica industrială se vedește a fi un domeniu în care activitatea teoretică face corp comun cu cea practică, un domeniu – concludent pentru epoca noastră – în care apare tendința depășirii tuturor tradiționalelor forme de diviziune socială a muncii, de sinteză a acestor domenii.

Cele remarcate mai sus, și mai ales faptul că problematica acestor discipline grevează puternic asupra naturii esteticii industriale ne conduce la concluzia că *estetica industrială trebuie abordată ca o disciplină de sinteză*, ca o expresie a tendinței actuale de integrare a unor discipline cu profil diferit și de apariție a unor domenii noi, caracterizate prin preocupări și coordonate proprii. Dar pentru a evidenția mai clar natura sintetică a esteticii industriale („industrial

design”), se impune în mod firesc și o raportare la estetica „generală”, la teoria estetică, disciplină filosofică prin natura ei.

„Estetica industrială” și estetica „generală”.

Înainte de a încerca precizarea obiectului esteticii industriale este necesar să surprindem relația dintre estetica „generală” și „estetica industrială”.

Teoria estetică generală, disciplină *filosofică*, cu o bogată istorie are ca obiect de cercetare atitudinea estetică a omului față de realitate și în primul rând generalizarea procesului artistic. Arta, cu manifestările ei concrete, cu legitățile ei specifice, mecanismul complex al creației și percepției operei de artă reprezintă elementul central, obiect principal al teoriei estetice generale. Dar, întrucât este vorba de o atitudine estetică a omului față de realitate, ni se pare că înțelegerea tradițională a esteticii ca teorie a frumosului creat prin mijloace artistice este insuficientă și incompletă.

În cadrul obiectului esteticii, locul central, fundamental îl ocupă analiza fenomenului artistic, arta reprezentând instrumentul principal de realizare a necesităților estetice ale oamenilor, de satisfacere a acestui tip deosebit de cerință spirituală. Din toate vremurile, aspirațiile, sentimentele estetice ale oamenilor au fost indisolubil legate de pictură ori sculptură, de muzică sau arhitectură, teatru sau literatură. Artele și artiștii autentici au militat pentru a dezvălui în creațiile lor un ideal estetic al timpului, pentru a satisface necesitățile de frumos, de desfătare estetică ale societății. Dar, însăși arta a apărut, așa cum demonstrează experiența istorică, în strânsă corelație cu procesul muncii umane, cu procesul de producere a bunurilor materiale necesare vieții. Sentimentul estetic, atitudinea estetică a oamenilor față de realitate nu este însă declanșată în exclusivitate numai de producția artistică, ci el poate avea o pondere mai mare sau mai mică în orice activitate umană, în orice apreciere dată unor fenomene sau procese etc. Idealul și sentimentul estetic au o profundă natură socială și trebuie, în consecință, analizate în legătură cu întreaga complexitate a mecanismului social. Categoria centrală a teoriei estetice este categoria frumosului, categoria de care este indisolubil legată definirea tradițională a esteticii. Dar frumosul nu are o existență exclusivă în sfera producției artistice, ci este prezent, încorporat în numeroase obiecte și procese – de existență naturală, ori create de om. Un obiect care impresionează prin armonia corectă între

funcție și structură, între formă și conținut, obiectul a cărui formă corespunde cât mai perfect posibil destinației sale este fără îndoială socotit frumos și are în consecință calitatea de a trezi, de a solicita o specifică reacție estetică a spiritului uman. Ca urmare, sfera esteticii nu poate fi limitată la artă, ea trebuie să ofere un cadru de integrare, de analiză a varietății de fenomene ce sunt capabile să stimuleze la om o reacție și o apreciere de ordin estetic. De aceea, viața cotidiană, în multitudinea formelor ei de manifestare, nu poate fi ocolită în cadrul unei analize a fenomenului estetic, ci ea trebuie inclusă în această sferă. Realizarea frumosului, producerea pe scară industrială a unor asemenea obiecte care să fie capabile să răspundă idealurilor și gusturilor estetice ale epocii, să satisfacă cerințele de frumos ale societății este obiectivul central al esteticii industriale și din acest unghi de vedere ea nu poate fi ignorată de teoria estetică generală.

În ce raport se află în acest caz estetica industrială față de teoria estetică generală? Ni se pare că estetica industrială reprezintă un caz particular al esteticii generale, un domeniu în care se produce vizibil o legătură, o corelație strânsă a *teoriei cu practica*, un domeniu, dacă se poate numi astfel, de estetică experimentală, aplicată într-un domeniu concret al activității materiale a oamenilor, cel al producției industriale moderne. Estetica industrială nu o putem integra, considerăm, într-o sferă care are ca preocupări studiul exclusiv al fenomenului artistic. Estetica generală nu este teoria artelor și nu poate fi identificată cu aceasta, deși problematica artistică, legile generale ale procesului de creație și percepție ale operei de artă sunt, așa cum am mai afirmat mai sus, un obiect central al analizei estetice. Atâta timp cât considerăm estetica drept disciplina care studiază relațiile estetice ale oamenilor cu realitatea, estetica industrială apare ca un caz particular, aplicat, al esteticii generale.

În acest sens, referindu-se la evoluția obiectului teoriei estetice, la cooperarea esteticii cu alte discipline, Mikel Dufrenne scria într-un interviu publicat de săptămânalul „Les lettres françaises” că obiectul esteticii suferă nu numai asimilări teoretice ca cele furnizate de științe ca fiziologia, psihologia sau istoria, ci și asimilări practice proprii unei *estetici aplicate*, ca de pildă *estetica industrială* sau pedagogia gustului”
5 (s. ns.

— LA.). Iată, așadar, o opinie ce nu poate fi ignorată și care definește tendința manifestă de apropiere între teorie și practică

prezentă în unele sfere ale unei estetici aplicate, între care o poziție privilegiată ocupă estetica industrială.

Unii autori au ripostat adesea și au pus la îndoială termenul de *estetică* industrială. De altfel, la ora actuală terminologia nu este încă unitară. În S.U.A. și Anglia se preferă termenul de „Industrial Design”, care angajează mai puțin la o analiză teoretică substanțială, în U.R.S.S. cel de „estetică tehnică”, în Japonia de „artă industrială”, în Franța, Belgia, Suedia ș.a. fiind acceptat termenul de estetică industrială. Marea majoritate a obiecțiilor aduse acestei terminologii izvorăsc din identificarea esteticii cu teoria artistică și din socotirea calităților estetice ale obiectului fabricat pe cale industrială ca ceva supraadăugat, pur exterior. O poziție similară adoptă, de altfel, și unii dintre reprezentanții esteticii generale. Alain, în *Sistemul artelor frumoase*, stabilește distincția dintre opera de artă și creația industrială, ajungând la o contestare a valorii estetice a acesteia din urmă, argumentul fiind existența unei dihotomii între „idee și execuție”¹⁰⁰, prezentă în producția industrială, dar inexistentă în cea artistică. Iar același Mikel Dufrenne, într-un tratat de estetică fenomenologică, publicat cu aproape două decenii în urmă, operând cu noțiunea de „obiect estetic” și considerând opera de artă ca expresie supremă a acestuia, încerca să refuze valoarea estetică obiectului industrial. Pornind de la ideea că introducerea preciziei în estetică se poate realiza numai „subordonând experiența obiectului, în loc de a subordona obiectul experienței și definind obiectul ca atare prin opera de artă”⁷, autorul raportează obiectul estetic la alte obiecte, inclusiv cele produse pe cale industrială (fabricate) și afirmă că produsul industrial este un intermediar, are un caracter mediat în relațiile dintre subiecți (problema prezenței autorului), că utilitatea nu poate indica valoarea estetică, precum și că noțiunea de stil nu este suficient compatibilă cu un astfel de gen de producție⁸. Și în acest caz, deși autorul încearcă o analiză amplă a fenomenului estetic, stabilind corelații, raporturi între diverse procese ale realității și ale creației spirituale, impedimentul constă în menținerea (deși rezervată) pe poziția că esteticul este identic cu artisticul, că expresia obiectului estetic este obiectul artistic, cu toate particularitățile sale.

O amplă discuție în legătură cu definirea specificului esteticii

industriale a avut loc în ultimii ani și în Uniunea Sovietică. În cadrul acestei dezbateri au putut fi remarcate cele mai diverse păreri – de la identificarea creației tehnice cu cea artistică și până la scepticism sau chiar refuz esteticului în producția industrială.

I. Mața, bunăoară, se declară împotriva oricărei aprecieri a mașinii ca produs al creației artistice⁹. Pentru a fi produs al creației artistice mașina ar trebui să fie concepută în sfera artelor aplicate sau a artelor industriale. Dacă obiectele de uz cotidian ca, de pildă, mobila, vesela etc. pot fi într-un anume fel socotite opere de artă (firește, când întrunesc o sumă de cerințe), mașina nu poate însuma asemenea calități. Elementul artistic în acest caz este atât de minor, încât poate fi ignorat. Firește, distincția între artistic și estetic este importantă, ea este chiar esențială în înțelegerea naturii spe

„M Dufrenil., *Pb-noineiologie de l'expérience cnbeiique*, I U.I., I'i –, p. 8.

I *Idem*, pp. 120 – 161.

„Dekoraiivnoi; Isku: stro”, nr. 3.1961.

cifice a esteticii industriale. Dar, ceea ce disociază aceste două noțiuni nu poate exclude notele lor comune și cu atât mai mult nu poate să constituie un argument împotriva recunoașterii calităților estetice ale mașinilor. O poziție similară a adoptat în cadrul discuției și A. Corpenko¹⁰, care ignorează posibilitatea afirmării plenare a frumosului în mașina construită de om, reducând virtuțile estetice ale mașinii la însușiri de frumos „elementar”, „primar”, în sensul termenului pe care-l introduce esteticianul A. Burov.

Problemele valorilor estetice ale tehnicii îl preocupă și pe V. Tasalov. În lucrarea sa *cu privire la însușirea estetica a realității*, autorul face o gradare a posibilităților de afirmare a valorilor estetice. Din întreg cadrul material de obiecte, care-l înconjoară pe om, el preferă, pe planul afirmării unor calități estetice, obiectele de uz individual, mijloacelor de producție. De fapt, argumentele sale se aseamănă cu cele de care a uzat Mața în analiza raporturilor dintre artă și tehnică. Și în acest caz, Tasalov comite eroarea identificând producția meșteșugărească a unor unicate, cu producția industrială de serie, chiar dacă este vorba de obiectele de uz individual. Punctul central al argumentării lui Tasalov constă în afirmația că, în tehnica mașinistă, esența umană este cel mai puțin reflectată și, în consecință, cel mai puțin posibilă încorporarea unor virtuți estetice. „Natura

formală a unui șir de obiecte este atât de necesar dictată de funcția lor utilitară, încât până și funcția creată de om vorbește mai curând despre esența obiectului însuși, decât despre om”¹⁰¹.

Într-o altă lucrare, *Estetica tehnicismului*, Tasalov își detaliază concepția sa afirmând că însușirea estetică a realității se realizează de fapt numai de către artă și numai prin artă.

Capacitatea estetică, specific umană, este concepută de Tasalov ca mijloc de a realiza o comuniune estetică a colectivităților umane. „Obiectele științei și tehnicii – afirmă el – în virtutea implacabilei specializări și diferențieri utilitare sunt lipsite de posibilitatea de a îndeplini o asemenea funcție”¹⁰², ele sunt departe de a putea facilita o „dezvoltare plenară și armonioasă a omului”¹⁰³.

Punctul nevralgic al concepției lui Tasalov rezidă în nerecunoașterea existenței unei relații dialectice subtile între artă și tehnică, ba mai mult, în contrapunerea lor, în socotirea lor ca entități antitetice. Din acest unghi de vedere, critica pe care o formulează Tasalov sociologului francez P. Francastel apare în multe elemente ale ei ca neprincipială, vulgarizatoare, mergând până la a invoca distrugerea frumosului, antiumanismul și antiestetismul esteticii tehnicismului, caracterul ei reacționar „exemplu tipic de «sinucidere» a esteticii” etc.¹⁰⁴. Dacă programul teoretic al multor orientări moderniste în artă comportă o temeinică analiză critică, nu e mai puțin adevărat că un șir de elemente profund valoroase, animate de spirit umanist le-au fost și le sunt proprii. Simpla orientare spre formele geometrizzante, spre materiale noi în creația plastică nu înseamnă antiumanism, tot astfel e um formele noi, sobre în arhitectura modernă nu înseamnă dezumanizarea în raport cu arhitectura clasică, tradițională. Trebuie să remarcăm totuși o temperare și o mai serioasă argumentare a poziției lui Tasalov specifică ultimei sale lucrări¹⁰⁵, în care se procedează la o analiză mai temeinică a raporturilor dintre artă și industrie.

Arta și tehnica secolului nostru se dezvoltă pe coordonatele unor angrenaje sociale foarte complexe; dar dezvoltarea lor nu este

¹⁰¹ V. T a s a l o v , *Ob esteticeskom osvoenii deistvitelnosti*, „Vo- proși estcniki”, Moscova, 1958, p. 98.

¹⁰² *Idem*, *Estetica tehnicizma*, *Iskusstvo*. Moscova, 1960, p. 143.

¹⁰³ *Idem*, p. 142.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 47.

¹⁰⁵ *Idem*, *Iskusstvo tehniceskoy yeka*, *Iskusstvo*, Moscova, 1967.

absolut independentă una de cealaltă și a ambelor de alți parametri ai vieții sociale. De-a lungul secolelor arta și tehnica s-au condiționat și influențat reciproc, chiar dacă această interacțiune nu s-a realizat într-o manieră întotdeauna tranșantă. Cu atât mai mult, în secolul nostru această corelație capătă parametri noi. Pe de o parte, evoluția vieții tehnico-științifice a produs un șir de prefaceri de-a dreptul revoluționare în lumea artelor. E suficientă, probabil, relevarea rolului fotografiei, a cinematografului, radioului sau televiziunii, care în măsura în care sunt arte, sau îndeplinesc și sarcini artistice sunt un produs al ingeniozității tehnico-științifice, care permite difuzarea în masă a producției artistice, fără să mai vorbim de faptul că însăși creația artistică dobândește parametri specifici noi, dependenți de tehnicitatea domeniului respectiv. Tehnica cinematografică a făurit o întreagă gamă de procedee care și-au dovedit valoarea lor artistică incontestabilă. Mai mult, chiar genurile clasice ale artei suportă mutații, uneori foarte importante, condiționate de transformările din mediul social, de transformarea tehnicii etc. E vorba de mutații pe plan tematic, de inovații în tehnica artistică, de inspirația formală pe care o oferă noul climat etc. Arhitectura a suferit o adevărată revoluție în secolul nostru, devenind un pionier al aplicării tehnicii moderne, a materialelor noi; firește, aceasta a generat schimbări în optica constructivă, în conceperea formei, a zonelor populate etc. Inevitabil, s-au produs modificări mai mult ori mai puțin pronunțate în plastică și în literatură, în muzică și teatru etc.

Dar, pe de altă parte, nici arta nu rămâne un element pasiv al ecuației. La rândul ei, prin elementele ei inovatoare, pe care le încorporează, precum și prin spiritul pătrunzător al adevăratelor genii ale sale, arta și-a manifestat viu și puternic funcția sa socială influentă. Ea s-a adresat universului spiritual al oamenilor, formând sau zdruncinând idealuri, ea a influențat asupra concepției tehnice, mai ales pe linia conceperii unor forme adecvate celor mai variate tehnici, pe linia valorificării cu maximum de eficacitate plastică și economică a culorii, pe direcțiile lărgirii universului estetic al oamenilor și prin mijloacele pe care le abordează tehnica modernă. Or, din acest punct de vedere, un șir de orientări lucide în arta modernă, orientări de o factură raționalistă, apropiate de problematica practicii, au avut valoarea de a constitui un ferment prețios în cristalizarea teoriei și practicii esteticii industriale. Aceste aspecte sunt, din păcate,

neabordate de către V. Tasalov.

Problema locului pe care-l ocupă estetica industrială în ansamblul teoriei estetice cunoaște și alte puncte de vedere, care merită a fi considerate. Acestei chestiuni îi este dedicat un interesant studiu de dată mai recentă al lui I. Mața, care abordează ideea degajării unei mai largi problematice a științei esteticii, pledează pentru încorporarea unui șir de raporturi noi (atât de ordinul conținutului, cât și al formei) între artă, tehnică și ultimele descoperiri ale științei. Problema trebuie meditată în aspectele ei reale, fără exagerări de soiul celor ce visează ori că arta va fi în viitor înghițită de tehnică, ori, viceversa, tehnica de către artă. După Mața, clasificarea problematicei teoretice a esteticii trebuie să izvorască din aprecierea obiectului reflectării și a tipului istoricește determinat de reflectare. Socotind că la fel ca oricare știință, estetica poate fi structurată într-un șir de diviziuni, capitole distincte, Mața propune alături de capitolul privind teoria generală a culturii artistice, altele trei: teoria generală a însușirii estetice a fenomenelor și obiectelor naturale nedependente direct de activitatea umană (natura contemplată), teoria generală a organizării estetice a mediului natural de către om și teoria generală a

9 – Introducere în estetica industrială prelucrării estetice a materialelor, a obiectelor folosite pentru activitatea de producție, ori a celor care au o importanță practică oarecare pentru viața oamenilor. În aceasta ultimă diviziune, menționată aci, ar funcționa și estetica industrială. În această încercare există însă, după părerea noastră, câteva puncte deosebit de delicate. În primul rând, Mața sparge unitatea genurilor artei, a „culturii artistice”, despărțind artele în mod radical în arte cu conținut ideologic și care îndeplinesc sarcini etico-estetice (muzica, poezia, pictura, sculptura, grafica, coregrafia) și altele cu implicații practic-utilitare (arhitectura, artele decorative). Acestea din urmă sunt socotite ca aparținând celei de-a patra diviziuni a esteticii, alături de estetica industrială (proiectarea artistică), de industria artistică etc. În al doilea rând, Mața nu numai că dovedește inconsecvență în terminologia esteticii industriale, dar îi atribuie două domenii distincte – cel al producerii prin mijloace industriale a unor obiecte de artă – pe de o parte, iar, pe de alta, în producerea unor unelte de muncă, mijloace de transport și a unui număr crescând de obiecte ale producției materiale care au calități estetice. Industria artistică este, după el, aproape identică proiectării artistice (estetica

industrială).

O luare de poziție mai lucidă și totodată mai temperată ni se pare cea a lui Fedotov și Minervin, care consideră că „estetica tehnică nu poate fi pur și simplu socotită parte a esteticii generale” 1G. Pentru ei, însuși termenul de estetică tehnică indică deja că nu putem limita conținutul disciplinei exclusiv la conținutul estetic, fără a discuta funcția și destinația practică a obiectului, aspectele extracстетice ale disciplinei. Caracterul complex, sintetic al disciplinei firește că solicită maximum de atenție în raportarea ei față de teoria estetică generală.

’6 „Voprosî filozofii”, nr. 7, 1965, p. 112.

După părerea noastră, estetica industrială este o diviziune relativ independentă de estetica „generală” și în interacțiune cu alte discipline, prezintă un șir de particularități care uneori depășesc valoarea estetică. În acea măsură majoră în care estetica industrială abordează principiile și mijloacele fundamentale ale creației după legile frumosului în producția industrială, implicate în cadrul unei finalități practic-utilitare, problematica esteticii industriale aparține domeniului esteticii generale, este o diviziune aparte a acesteia, diferită, deși strâns legată de cea a teoriei generale a creației artistice.

Dificultatea acestei analize este generată deci de imprecizia care mai există în aprecierea însăși a obiectului esteticii generale, de greutatea cu care sunt abordate un șir de chestiuni noi, ce depășesc sfera înțelegerii tradiționale a esteticii, chiar dacă istoria gândirii estetice atestă existența unor încercări mai vechi de a surprinde într-un ansamblu unitar fenomenele și procesele ce constituie obiect al cercetării estetice. Cu atât mai mult azi, chestiunea ni se pare de o însemnătate deosebită. Esteticieni de prestigiu ca Ch. Lalo, El. Souriau, H. Read, G. Dorflès ș.a. nu au ezitat să-și expună punctul de vedere privind încadrarea în sistemul esteticii a unor importante domenii din sfera extraartistică, și în primul rând a esteticii producției industriale. Pornind de la aceste considerații, apreciem că teoria estetică generală trebuie să abordeze alături de legitățile producerii și receptării operei de artă și problemele esteticului din sfera extraartistică, deci esteticul vieții cotidiene, esteticul în producția industrială etc. De altfel, multe din tratatele de estetică rămăneau într-o permanentă confuzie, atunci când în definiții sau sistematizări categoriale dădeau relației estetice, atitudinii estetice a omului față de realitate, esteticului un sens larg, iar mai departe rămăneau pe pozițiile reducerii acestuia la fenomenul

artistic. De pildă, fiind vorba de categoriile *generale* ale esteticii, printre acestea, alături de frumos, conținut și formă etc. sunt abordate categorii ca cele de sublim, tragic, comic etc. Acestea din urmă însă, sunt lipsite de acea generalitate care li se atribuie. Este dificil să considerăm, bunăoară, că în arhitectura, ori în artele decorative, și cu atât mai mult într-un obiect construit pe cale industrială sunt prezente, sau pot fi prezente momente, situații tragice ori comice etc. Tragicul și comicul sunt categorii indisolubil legate de valorificarea estetică, de reprezentarea artistică a unor fapte umane, a unor acțiuni etc. Deci, generalitatea acestor categorii în cadrul teoriei estetice este îndoielnică și ea atestă o tendință manifestă de a reduce estetica la teoria artei, de a identifica esteticul cu artisticul, frumosul cu frumosul în artă etc.

Estetica industrială, în virtutea particularităților sale, a elementelor comune cu procesul de creativitate artistică o considerăm strâns legată de disciplina filosofică a esteticii „generale”, dar în același timp, ca urmare a caracterului său sintetic, a particularităților ei legate de natura producției industriale, posedă un obiect propriu, legi și categorii specifice.

Cu privire la definirea obiectului esteticii industriale („Industrial Design”)

Până în prezent, în literatura de specialitate s-au încercat diverse tipuri de definiții, menite să contribuie la cristalizarea unei teorii (doctrine) a esteticii industriale. Printre aceste definiții putem distinge, după părerea noastră, cinci categorii: a) definiții care duc la asimilarea esteticii industriale procesului de creație artistică; b) definiții tehnicizante, în care unicul element luat în discuție este cel privind gradul de tehnicitate al produsului industrial;

c) definiții în care primează criteriul economic; el) definiții în care determinant este elementul comercial și publicitar și e) definiții care reduc estetica industrială la categoria frumosului.

Prima categorie este nemijlocit legată de concepția după care procesul de creație artistică și cel de concepție și producere a obiectului industrial ar fi identice, nu ar presupune niciun fel de deosebiri. O asemenea părere a fost emisă de către unii esteticieni sovietici, care au înțeles prin estetica industrială teoria creației (construcției) artistice în industrie, sau, cu alte cuvinte, un fel de artă industrială, căreia ar trebui să i se găsească un loc potrivit în sistemul

artelor, alături de literatură, arte plastice, muzică, cinematografie etc. Un asemenea tip de definiție este caracteristic sovieticului Rojdestvenski K., care aprecia că estetica industrială are de soluționat exclusiv sarcini artistice¹⁰⁶. O asemenea definiție simplifică însă mult realitățile, extinde extrem de mult sfera artisticului și estompează particularitățile esteticii industriale. E drept, un asemenea tip de definiție are meritul de a fi subliniat existența unei *creativități* de tipul celei promovate de către artist. Pe de altă parte, însă, definiția menționată șterge orice deosebire calitativă între domeniul artistic și cel al esteticii industriale, duce la un șir de confuzii și greutăți în aprecierea corectă a acestor procese. Firește, între artă și estetica industrială există un șir de elemente, de note comune care nu pot fi evitate în analiza acestui fenomen. Dar, în același timp, și acest lucru nu este de loc lipsit de importanță, există un șir de trăsături care permit și necesită o disociere între creativitatea artistică și cea a esteticianului industrial. Mai sus, am evidențiat câteva din aceste momente, care, după părerea noastră, delimitează într-o certă măsură cele două sfere de activitate creatoare. Un șir de coordonate esențiale ale activității artistice sunt modificate, ori chiar dispar în procesul creației în sfera esteticii industriale. Astfel, fiind un domeniu ce se integrează în procesul de ansamblu al producției industriale, estetica industrială este direct implicată în satisfacerea cerințelor legilor acestui tip de producție (legi economice, legi ale dezvoltării tehnicii etc.); pe de altă parte, ea nu mai permite prezența pe întregul proces al producerii obiectului de serie a creatorului, apare o ruptură între concepție și execuție, nu există posibilitatea desăvârșirii operei proiectate de către esteticianul industrial. De altfel, înseși discuțiile purtate în jurul temei artă-mașină au avut deficiența de a nu fi abordat în toată complexitatea lor raporturile dintre creația artistică și cea industrială, absolutizând fie elementele de comunitate, fie cele de deosebire dintre aceste două domenii.

Un al doilea tip de definiții este cel care absolutizează momentul tehnic, lăsând la o parte chestiunea creativității estetice, făcând din termenii „estetică industrială” o apreciere gratuită. De regulă, acest tip de apreciere aparține acelei categorii de specialiști, care preocupați în exclusivitate de problemele tehnice, minimalizează importanța

factorului estetic în viața socială, a creativității estetice etc. De pildă, unul din esteticienii industriali ai S.U.A. dădea următoarea definiție obiectului esteticii industriale: „Estetica industrială este acea activitate tehnică în cadrul căreia obiectivul primordial este utilizarea unui întreg fond de cunoștințe științifico și de tradiții raportându-se la științele fizice, la artele plastice și la tehnica umană (ergonomie), aplicarea acestora la activitatea tehnică, industrială și comercială care tind să creeze și să determine tipurile de produse și să satisfacă necesitățile clientelei, sau de a răspunde la exigențele acesteia”¹⁰⁷. Reducând întreaga activitate a esteticianului industrial la o simplă activitate de ordin tehnic, autorul nu precizează de fapt sfera de preocupări, aria de cuprindere a noii discipline și a noii profesii, ci doar sugerează câteva din cunoștințele pe care este nevoit să le stăpânească cel ce profesează această activitate. În cadrul unei asemenea interpretări noțiunea de „estetică”, apare într-adevăr ca ceva superfluu, nejustificat. Încercări similare de definire a obiectului esteticii industriale au fost tăcute și de alți specialiști. Așa, bunăoară, într-un articol publicat în revista „Tehnicoskaia estetika”, Voronov N. socotește că pentru esteticianul industrial „principalul, esențialul este găsirea unei scheme constructiv-tehnologice noi, originale”¹⁰⁸. Mai mult chiar decât în definiția precedentă, autorul sovietic atestă o anume extindere a sferei esteticii industriale, o identificare quasi-totală cu concepția *tehnică* propriu-zisă. Deși, spre deosebire de primul tip de definiții, aceasta are meritul de a releva necesitatea unor cunoștințe tehnice profunde și a subordonării activității designerului coordonatelor funcțional-tehnice, ea nu izbuteste să evidențieze specificul estetic al acestei activități, coordonatele estetice pe care se înscrie munca designerului. Principalul neajuns al unei astfel de definiții este că ea identifică cu multă ușurință estetica industrială cu orice activitate tehnică, identifică esteticianul industrial cu profesia inginerului, sau tehnicianul care proiectează o instalație sau un produs industrial oarecare. În cazul unei astfel de interpretări a esteticii industriale lipsește o conturare clară a profilului acestei discipline, nu se face distincția dintre această activitate și cea tehnică-industrială de ansamblu. În nenumărate cazuri această interpretare este determinată

¹⁰⁷

Esthetique industrielle aux Etats-U/iis, O.E.C.E., Paris, 1959, pp. 37—38.

¹⁰⁸

„Tehnicoskaia estetika”, nr. 4, 1964.

de ignorarea rolului artei și a creativității artistice în societatea contemporană, de opunerea arbitrară a creativității artistice celei științifico-tehnice etc.

O altă categorie de interpretări a rolului și locului esteticii industriale pune accentul pe factorul economic, pe avantajele de ordin economic pe care le asigură estetica industrială. Firește că o astfel de interpretare nu este nici ea lipsită de orice rațiune, căci surprinde într-un mod pregnant una din valorile incontestabile ale acestei discipline: capacitatea de a asigura prin mijloace specifice o economie de materie primă, de muncă, o economie de forță de muncă, un preț de cost mai redus. În acest sens, în prelegerea „Estetică și economie”, G. Combet aprecia că estetica industrială este o estetică a economiei²⁰, la fel cum Louis Lapaix nota că vocația esteticii industriale este cercetarea – pe baza cunoașterii a doi parametri esențiali: piața și prețul de cost – în vederea creării unor noi produse industriale²¹. Într-unul din tratatele clasice de practică a esteticii industriale din S.U.A., cel al lui Harold van Doren, se scrie: „Estetica industrială (Industrial Design) este practica analizării, creării și dezvoltării produselor de fabricație în serie. Scopul ei este de a realiza forme a căror acceptare e asigurată înainte de a se face o investiție de capital extensivă și care pot fi fabricate la un asemenea preț care să permită o desfacere largă și profituri rezonabile”²². În cazul acestei definiții se remarcă în mod special faptul că designerul este preocupat de conceperea formei produselor de serie, preocupare subordonată unor scopuri de ordin eco

50 G. Combet, *Esthetique et economie*, Esthetique industrielle, nr. 14, 1954, p. 20.

²¹ „Design industrie”, nr. 81, 1966, p. 12.

²² Harold Van Doren, *Industrial Design*, Mc. Graw-Hill Book Company, Inc. 1954, New York, p. 3.

nonuc. Și aci, criteriile mai mult comerciale, primează. Esențialul nu este cum, în ce mod, forma corespunde unor cerințe tehnico-funcționale, ci mai ales modalitatea în care o anumită formă poate satisface pe producătorul industrial în așa fel încât produsul să se vândă ușor și să aducă profituri scontate cu minimum de eforturi de investiție. Pe de altă parte, definiția de mai sus și întreaga lucrare a specialistului american limitează la un cadru foarte restrâns problematica esteticii industriale, și anume doar la sfera formei,

socotind relativ în afara preocupărilor acestei discipline elementele de ordin cromatic, de concepere a locului de muncă etc. De altfel, asemenea abordări întâlnim și la M. Blaak, care propunea I.C.S.I.D.-ului definirea esteticii industriale ca „domeniul de creație, al cărui scop constă în determinarea acelor calități ale produselor industriale ce se referă la forma lor” 23. În spiritul unei asemenea interpretări a esteticii industriale au loc în unele țări din occident congrese care limitează problematica noii discipline la interesele economice private. Așa cum am mai precizat în prima parte a lucrării, considerăm că în multe state capitaliste, orientarea către aplicarea în producție a cerințelor esteticii industriale a fost generată de preocuparea unică a producătorului capitalist de a obține noi profituri, de a face față concurenței altor întreprinderi capitaliste, de a putea stăpâni în condiții cât mai bune piața internă sau cea externă. Pe această linie, într-o interesantă lucrare de metodologic a esteticii industriale, Bruce Archer scria că esteticul industrial este „arta de a reconcilia factori ce derivă din discipline ce concură la problemele funcției, marketingului și fabricației. Chibzuirea unei perfecționări funcționale în raport cu costul economic și fața de punctul de vedere al cererii pe piață în relație cu greutățile fa

53 După „Tehnicaskaia esietika*”, nr. 3, 1965.

bricației și preferințele populației... iată esența problemei desenului” – 4. O asemenea luare de poziție indică și mai evident tendința de a acorda un rol exclusiv factorului economic, subestimând celelalte coordonate ale relației.

În strânsă legătură cu aceste interpretări ale esteticii industriale apar și cele care pun accentul pe aspectul comercial și publicitar, legat de realizarea pe piață în condiții cât mai avantajoase a produselor dintr-un domeniu sau altul al producției industriale. De altfel, o asemenea concepție se călăuzește, mai ales în unele țări anglo-saxone, după dictonul: „good design, good bușines”. Demonstrării valabilității acestui dicton îi este dedicată și lucrarea lui G. Lippincott *Desenul și afacerile*. Iar după expertiza efectuată în S.U.A. privind dezvoltarea esteticii industriale, autorii raportului relatează tendința unor specialiști de a considera că: „Obiectul principal al esteticii industriale este de a face să sune casa de bani” 25. Asimilarea esteticii industriale unui simplu mijloc de dobândire a unor profituri sporite, exprimă evident o anumită stare de spirit existentă în țările occidentale, mai

ales în rândul industriașilor.

Această interpretare îngust comercială a esteticii industriale a generat o puternică opinie potrivnică. Sesizând acest aspect, André Hermant nota că „Estetica a devenit un instrument al comerțului, iar frumosul sloganul său. Artă pentru artă, scria Hermant, a devenit artă pentru a vinde”²⁵, i. În aceeași lucrare el combate tendința de a considera că frumosul nu mai poate fi măsurat decât prin eficacitatea sa comercială, prin capacitatea acestuia de a spori cifrele de afaceri. El respinge practica unor industriași și

34 Bruce Archer, *Systematic Method for designers*, reprinted from „Design”, London, 1965, p. 2.

²⁵ *Esthétique industrielle aux Brats-Uuis*, O.E.C.E., Paris, 1959, p. 42.

²⁶ André Hermant, *Formes utiles*, Vincent, Freal et O”, Paris, p. 46.

comercianți de a vinde lucruri de proastă calitate, cu un aspect neestetic, sub acoperirea pur publicitară și prin argumente de ordin așa-zise estetic¹⁰⁹. În virtutea unei asemenea concepții asupra esteticii industriale a apărut tendința de a înlocui esteticianul industrial prin așa-numitul „styling”, adică specialistul în „moda” industrială, cel care se ocupă de simple corijări ale aspectului strict exterior al obiectului, al ambalajului, al graficii publicitare în scopul acaparării facile a pieței, a influențării clientelei etc. „Stylingul” este în esență o degenerare a esteticii industriale pe baza unor considerente de pură publicitate și în vederea unor beneficii sporite fără o ameliorare substanțială a calității produsului industrial respectiv. Într-un interviu acordat revistei „Design Industrie”, Daniel Maurandy respingea această tendință de vulgarizare a esteticii industriale, tendință care poate transforma estetica industrială într-o simplă modă. După părerea lui D. Maurandy, „estetica industrială poate constitui un mijloc de publicitate, cu condiția ca publicitatea să nu fie scopul exclusiv al esteticii industriale”.

Observăm, așadar, că în rândurile unor industriași, și chiar a unor designeri există tendința de a considera această nouă disciplină, și totodată, respectiv, nouă profesie drept un simplu mijloc de asigurare, prin modificări neesențiale, a succesului de piață, a succesului în atragerea clientelei și în obținerea unor profituri sporite. Firește că o asemenea interpretare este lipsită de o temeinică analiză,

constituind o atitudine de apreciere gratuită, de cele mai multe ori fără cunoștință de cauză, a ceea ce reprezintă estetica industrială. O asemenea înțelegere a esteticii industriale, departe de a considera această disciplină ca o estetică implicată în industrie, se rezumă la aspecte de aplicație exterioară a unor modilicări, de multe ori fără justificare tehnico-funcțională, dar în orice caz fără să afecteze pozitiv ansamblul calităților produsului.

O altă categorie de interpretări cu privire la obiectul esteticii industriale, este cea care raportează sfera acestei discipline exclusiv la categoria estetică a frumosului. Tipică în această direcție este definiția pe care o formulează Jacques Vienot în 1953, la Congresul Internațional de estetică industrială de la Paris. Expunând proiectul unei doctrine a esteticii industriale, J. Vienot spunea: „Estetica industrială este știința frumosului în domeniul producției industriale. Domeniul său este cel al locului și ambianței muncii, al mijloacelor de producție și al produselor”¹¹⁰. Meritul acestei definiții rezidă, după părerea noastră, în primul rând în faptul că explică, de la bun început, rațiunea asociației între noțiunea de estetică și cea de industrie prin faptul că noua disciplină militează prin mijloace specifice pentru a introduce în producția industrială frumosul, pentru a pune de acord, așadar, creația industrială cu aspirațiile către frumos ale societății umane. În al doilea rând, definiția lui Vienot încearcă să precizeze și aria de cuprindere, principalele compartimente ale activității esteticii industriale afectate de către această disciplină, și anume: a) domeniul cadrului material de obiecte în care se desfășoară procesul muncii, b) domeniul mijloacelor de producție și c) cel al produselor realizate pe cale industrială. Din acest unghi de vedere, definiția lui Vienot ni se pare mai ușor acceptabilă, mai simplă și mai întemeiată. Dar, și în această definiție sunt sensibile un șir de deficiențe, mai ales în sensul surprinderii caracterului complex și totodată specific al acestei discipline. Fiind vorba de promovarea frumosului în industrie, putem foarte ușor aluneca spre concluzia că este vorba de o artă industrială, de un nou tip de creativitate artistică. De altfel, o asemenea tendință este evidentă chiar din expunerea de motive pe care o face Vienot la propunerea acestei definiții, atunci când afirma că viitorul civilizației mașiniste trebuie să conducă până acolo, unde arta va înceta să mai

¹¹⁰ „Esthetique industrielle”, nr. 11, 12, 13, 1954, p. 24.

existe ca atare, întrucât ea va fi prezentă peste tot – în sensul că întreaga viață cotidiană a oamenilor va întruni calitățile frumosului²¹). Ideea este generoasă, dar are neajunsul că șterge delimitările între artă ca produs specific spiritual și cadrul material de obiecte în care omul își desfășoară activitatea. Pe de altă parte, definiția ca atare nu izbuteste să afirme nota specifică producerii frumosului în industrie și nici caracterul sincretic al esteticii industriale, interferențele ei de ordin esențial cu alte domenii științifice, tehnice sau artistice. Este adevărat, că Vienot a însoțit direct această definiție cu enunțarea a 13 legi ale esteticii industriale, care întregesc imaginea asupra acestei noi discipline. Este vorba de legea economicității, a capacității de folosire și a valorii funcționale, a unității și a compoziției, a armoniei între aparență și întrebuințare, a stilului, a evoluției și a relativității, a gustului, a satisfacției, a mișcării, a finalității, a valorii comerciale, a probității, precum și cea a artelor implicate se.

Aceste definiții ale obiectului esteticii industriale nu epuizează diversele tendințe existente în rândul specialiștilor privind profilul disciplinei lor. Așa, de pildă, una din problemele adesea puse în discuție vizează chestiunea necesității sau a inutilității participării esteticianului industrial la concepția tehnică a produsului. Prin definiția oficială a esteticianului industrial din S.U.A. se afirmă că acest tip de specialist se ocupă în exclusivitate de latura formală, fără a fi necesară implicarea sa în problemele tehnice. „Esteticianul industrial creează modele de produse foarte variate cum ar fi: scrumiere, fiare electrice de călcat, mobilier, corpuri de iluminat, vehicule cu motor, posturi de telecomunicații și mașini de spălat, ținând seama de cost, de rolul funcțional și de condițiile stipulate de către particularii cărora le sunt adresate aceste modele; el concepe *forma* unei serii de produse *fără* a studia aspectele tehnice sau mecanice”¹⁸¹ (s. ns. – I. A.). O asemenea definiție ni se pare prea săracă, departe de a enunța laturile complexe ale activității esteticianului industrial. Ea de fapt răspunde mai curând unei definiții a „stylingului”, a stilistului industrial, a cărui unică preocupare este modificarea periodică a aspectului exterior, a modului de prezentare a produsului în scopul de a atrage o clientelă mai numeroasă și de a aduce beneficii sporite fără, a afecta tehnologia producției respectivului obiect. Această definiție nu poate fi acceptată, deoarece ea limitează însăși concepția formală a obiectului la o formă exterioară, la aspecte fenomenale, superficiale, fără implicații serioase

în structura și funcționalitatea produsului, mai degrabă un reflex al fluctuației gustului public și nu a unor necesități tehnice determinate. Un punct de vedere similar poate fi întâlnit și în literatura sovietică. K. Kantor socotește, bunăoară, că esteticianul industrial (*hudojestvenîi konstruktor*) nu are de fapt de-a face cu latura tehnică și nu este răspunzător de ea, cu toate că lui îi revine în ultimă instanță sarcina de a asigura integritatea produsului¹¹¹. Aci, autorul pune în discuție problema raporturilor dintre ingineri, tehnicieni, pe de o parte, și esteticianul industrial, pe de alta, soluția pe care o preconizează însă nu o socotim edificatoare.

Pe linia acestui tip de definiții se înscriu și observațiile teoreticianului francez al arhitecturii. Michel Ragon, care văzând în estetica industrială o latură a arhitecturii moderne, nota: „Industrial Design – este arta de a crea noi modele de mobilă și elemente de instalații interioare de către tehnicieni-artiști...proiectanți industriali. Designerul este ceva mai mult decât un proiectant obișnuit. El creează forma corespunzătoare funcțiilor lor... Acesta este un artist, înaripat de genurile moderne ale artelor, creator de „forme utile”¹¹². Autorul nu extinde în definiția sa sfera problematicii esteticii industriale dincolo de produsele cașmice-utilitare, mobilă etc. în virtutea obiectivelor pe care le vizează lucrarea sa, Ragon nu își propune atât să definească obiectul unei discipline și a unei profesii, cât să prezinte u, nul din procesele revelatoare ale nașterii și dezvoltării arhitecturii moderne și anume, încrucișarea fericită, încă în primele decenii ale secolului, a activității arhitecților cu cea a inginerilor, a artiștilor plastici cu cea a designerilor. Pentru că, după Ragon, istoricește noua disciplină apare la interferența între activitatea arhitecților și cea a artiștilor plastici. Semnificative sunt relatările sale privind locul Bauhausului în frunte cu Gropius, precum și a altor celebri arhitecți ca Le Corbusier, Mies van der Rohe ș.a. În apariția teoriei și practicii esteticii industriale¹¹³.

Un șir întreg de teoreticieni ai problemei stabilesc o relație directă între estetica industrială și arta aplicată, concepând disciplina la care ne referim ca „arta aplicată a stilului contemporan”, „un nou

¹¹¹ „Komnumisi”, nr. 2, 1965.

Idem, pp. 146—149.

K. K a n t o r, *Kraaota i pol za*, Tzd. Iskusstvo, Moscova, 1967,

capitol al artei aplicate” etc.

În ultimii ani, atrag atenția în mod deosebit articolele și studiile publicate în Uniunea Sovietică legat mai ales de aspecte teoretice ale esteticii industriale, de chestiuni de ordin metodologic etc. Lipsa unei unități de terminologie pe plan mondial capătă reflexe deosebit de acute în literatura sovietică. Termeni ca „estetica producției”, „estetica tehnică”, „estetica industrială”, „constructor-artistic”, „artă industrială”, „designer” etc. sunt folosiți frecvent, în sensuri variate, cu semnificații diferite. Bunăoară V. Butusov într-o lucrare recentă notează: „Spre deosebire de estetica producției, care cuprinde problemele cadrului muncii și ale culturii producției în întreprindere, termenul „estetica tehnică”, în ultima vreme a început să fie descifrat ca știință a legilor construcției artistice a produselor”¹¹⁴. Sau, bunăoară, în dicționarul de estetică, estetica tehnică este considerată „teoria estetică, a cărei sarcină fundamentală este studierea esenței, a condițiilor de apariție și dezvoltare a *artei industriale*. Ca domeniu de sine stătător al esteticii, estetica tehnică a apărut în ultimii ani ca urmare a abordării unui nou tip de activitate artistică în industrie, venit să înlocuiască arta aplicată”¹¹⁵. Iar la capitolul „arta industrială” (arta industrială este abordată în sensul opus industriei artistice) se notează: „O operă a artei industriale este orice produs de serie, executat în concordanță cu prototipul industrial și care satisface în același timp atât necesitatea utilitară cât și cea estetică a omului”¹¹⁶.

Și modalitățile de tratare a problemei în „micul dicționar de estetică” sunt, după părerea noastră, discutabile. Autorii dicționarului consideră că trebuie luate în considerație cel puțin trei concepte de bază: a) estetica-tehnică, în sens de teorie, b) arta industrială, în sens de activitate artistică, c) construcția-artistică, în sens de metodă de creație în arta industrială.

În primul rând și aci, autorii concep estetica industrială ca un domeniu care se referă exclusiv la problemele formei și culorii obiectului de serie și în consecință exclud problemele cadrului muncii, ale locului de muncă etc. Distincția făcută de Butusov și menționată mai sus este evidentă și aici. Or, după părerea noastră, estetica

V. B u t u s o v, *Estetica i tehniha*, Moscova, 1967, p. 5.

„Kratikii slovar po estetike”, Moscova, 1963, p. 372.

Idem, p. 282.

industrială trebuie să urmărească calitățile estetice ale produsului industrial în modul în care acest produs funcționează, deci în cadrul procesului producției sau consumului. Un produs industrial, o mașină-unealtă, un vehicul etc. nu este o simplă piesă de muzeu destinată exclusiv desfătării estetice, ci înainte de toate, un sistem ce se integrează precis în cadrul material de obiecte, exercitând o funcție productivă, soluționând probleme pe care și le pune omul în viața sa socială. Pe de altă parte, nu ni se pare fericită nici introducerea termenului de estetică a produției, deoarece acesta nu reprezintă în concepția autorilor sus-menționați decât „estetica tehnică” plus „estetica locului de muncă”.

În al doilea rând, una din deficiențele cele mai mari ale definițiilor de mai sus rezidă în utilizarea imprecisă a termenului de „artă industrială”, „construcție-artistică” etc. Este foarte adevărat că noțiunea de „artă” a cunoscut și mai cunoaște interpretări multiple și că unul din aceste sensuri este cel de meșteșug, de iscusință deosebită în profesarea meseriei. Dar este tot atât de important faptul că în literatura marxistă arta este concepută ca un domeniu specific al vieții spirituale a societății, ca o formă a conștiinței sociale ce posedă o modalitate specifică de reflectare (îmaginea artistică, concret-senzorială) și o funcție estetică ce se realizează împreună cu cea cognitivă și social-educativă. De aci rezultă că obiectul de artă și obiectul industrial în care sunt încorporate și calități estetice remarcabile nu pot fi identificate, chiar dacă aceasta nu semnifică o opoziție ireductibilă între ele. Finalitatea creației tehnice se exprimă în capacitatea de a exercita o funcție utilitară, de a produce ceva, de a fi utilă societății, oamenilor în soluționarea chestiunilor *practice* pe care le ridică viața cotidiană. De pildă, o mașină-unealtă (un ansamblu de aparate combinate, care folosind o formă anumită de energie, acționează mecanic o unealtă, înlocuind forța manuală a muncitorului) are drept scop producerea unui efect dat, acționând mecanic asupra unei unelte. Un asemenea tip de mașină este apreciat mai ales prin calitățile sale tehnico-funcționale, prin capacitatea sa de a exercita în condiții optime, rapid și precis și un șir de operații în trecut executate manual. Ea, mașina, nu a fost concepută în scopul de a servi drept exponat în vederea satisfacerii unor preferințe estetice și, în consecință, prin funcția sa fundamentală ea diferă de obiectul de artă. Ceea ce constituie, după noi, carența esențială a acestor abordări a

problematicii esteticii industriale, este nesocotirea disocierilor care se impun în raporturile dintre estetic și artistic, identificarea artisticului cu esteticul. Ceea ce se impune mereu mai mult atenției esteticienilor marxiști, și nu numai lor, este surprinderea nuanțată a sferei mai largi, mai cuprinzătoare pe care o presupune categoria esteticului și însuși procesul de însușire estetică a realității. Însușirea estetică, aprecierea din unghiul estetic poate avea loc pe diapazonul foarte larg al realității și vieții spirituale. Artă însă urmărește prin excelență finalitatea estetică spre deosebire de toate celelalte domenii în care valențele estetice se împletesc în cadrul unor structuri foarte complexe în care prevalează unele sau altele din funcțiuni etc. În orice caz, capacitatea umană de a aprecia valoarea estetică a diverselor obiecte sau procese naturale, ori produse de societate nu ne îndreptățește să considerăm drept creație artistică orice produs al activității umane. De aci, considerăm că rezultă și inconsistența definirii metodei esteticii industriale, ca metodă a „construcției artistice”. Esteticianul industrial nu este numai omul care întrevește aplicarea la sfera producției industriale a unora din principiile și tehnicile creației artistice. În virtutea caracterului disciplinei, estetici anul industrial este o personalitate complexă care mu are de rezolvat exclusiv sarcini similare celor exercitate de către creatorul de artă. Esteticianul industrial trebuie să stăpânească esența proceselor tehnice, a tehnologiilor de fabricație, a legităților economiei producției, principiile fundamentale ale psihosociologiei producției industriale etc. Este, socotim, falsă părerea celor care consideră ca problema poate fi soluționată foarte simplu prin antrenarea exclusivă a unor artiști (mai ales arhitecți și plasticieni) la conceperea noilor forme industriale și în general la problematica esteticii industriale. Fernand Leger, propagandist tenace al unei „estetici a mașinilor”, se manifesta ca adversar al reducerii preocupărilor de estetică industrială la folosirea mai mult ori mai puțin intempestivă a unor artiști profesioniști³¹). De aci, problema practică a necesității creării și utilizării unui sistem de instrucție, conceput de o asemenea manieră, încât să permită însumarea unor cunoștințe și deprinderi multilaterale, din domeniile mai mult ori mai puțin înrudite care se focalizează în noua disciplină. Ni se pare, așadar, că utilizarea, introducerea în terminologia disciplinei a conceptului de „artă” sau „artistic”, chiar dacă acesta este asociat automat cu cel de „industrie”, „industrial”, dă naștere unor

posibile neînțelegeri, unor confuzii generate de asocierea și adesea identifi

³⁹Fernand Leger, *Funcțiuni de la creație*, Ed. Gomhler, Paris, 1965, p. 59.

carea a doua tipuri de activitate umană creatoare, distincte, cu particularități bine definite.

Înainte de a încerca o concluzie asupra atât de dificilei probleme a obiectului industrial, menționăm și ultima formulare din statutul I.C.S.I.D., redactat în 1967 la Ottawa: „Un designer industrial – se notează aci – este o persoană calificată prin pregătirea, cunoștințele tehnice, experiența și sensibilitatea sa vizuală, pentru a determina selecția materialelor, construcția, mecanismele, forma, culoarea, finisarea și ornamentarea obiectelor produse în serie prin procedee industriale. Designerul industrial poate fi responsabil în diferite etape, fie pentru toate, fie numai pentru unele din aspectele unui obiect produs industrial”.

Revenim, după această evident incompletă panoramă a disputelor pe planul teoriei esteticii industriale, la observația inițială asupra dificultăților multiple în definirea obiectului disciplinei. Mai există încă imprecizie și nesiguranță, generate probabil de o insuficientă sinteză generalizatoare a practicii, cât și de variatele puncte de contact cu alte discipline – fie ele de ordinul științelor, fie de cel al artelor.

Cu toate acestea, ne exprimăm părerea că pentru formularea unei teorii a esteticii industriale este necesară evidențierea câtorva coordonate ale chestiunii.

În primul rând, se impune clarificarea specificului activității industriale, spre deosebire de alte domenii de activitate umană ca: cea meșteșugărească, artizanală, cea artistică sau cea științifică.

În al doilea rând, s-ar remarca inevitabilitatea de a clarifica conceptele de bază și de a da un răspuns la un șir de raporturi între acestea. Este vorba de conceptul frumosului „industrial” (și raportul actual între „frumos” și

„Util”), raporturile între conceptele sistem-structură-funcție-formă (formă-culoare), între cele de stil și ornament ș.a. Ele, oredem noi, explică principalele mecanisme care acționează în activitatea esteticianului industrial, determinările

cauzale pe care trebuie să le urmărească, direcțiile de bază ale creativității în acest domeniu.

În al treilea rând, coordonatele socioeconomice, dar mai ales determinațiile economice ce se impun creației estetic-industriale, pot avea și ele o acțiune definitorie pentru disciplina ce o referim.

Iar, în cel de al patrulea rând, apare necesitatea de a stabili – cel puțin cu un anumit grad de aproximație – principalele ramuri, domenii de intervenție, sau dacă pot fi astfel numite, diviziunile esteticii industriale.

Estetica industrială se conturează astfel ca o disciplină de sinteză și ca un caz particular de estetică aplicată. Ea nu se contopește cu teoria estetică „generală”, dar nici nu poate fi privită izolat de aceasta. Estetica industrială este una din concludentele expresii ale uniunii între teorie și practică, un domeniu de intervenție creatoare, transformatoare în universul civilizației contemporane. Estetica industrială este teorie și practică a intervenției metodice asupra obiectului tehnic, intervenție menită să determine o unitate armonioasă între realizarea superioară a funcției utile, eficiență și economicitate, formă vizuală etc. Estetica industrială este o disciplină angajată în proiectarea metodică a obiectului tehnic (produs industrial) în urma căreia se realizează acea producție „și după legile frumosului” (Marx), când frumosul și utilul fac corp comun, indivizibil. Esteticianul industrial este astfel o expresie a unității tehnicii, științei și artei. El este artist, dar un artist de un tip deosebit, constructor, proiectant, transformator al obiectelor tehnice produse în condițiile activității industriale.

Domeniile intervenției esteticii industriale sunt relativ conturate, dar nu sunt imuabile, definitive. Acestea ar putea fi considerate astfel: a) produse ale industriei constructoare de mașini (mașini-unelte, utilaje, agregate etc.), b) produse ale industriei bunurilor de consum (produse cu un diapazon foarte larg ce se extinde de la aparate electrocasnice la textile, de la mobilă la sticlărie etc.), c) echipament de comunicații și transport, d) concepția metodică a locului de muncă și a ambianței muncii (aspect în care apare și mai pregnant conlucrarea cu arhitectura industrială). Rolul designerului se afirmă și în alte domenii, bunăoară în poligrafie, în grafica de reproducere sau în cea publicitară, în grafica „tele” sau cea cinematografică, în largul domeniu al ambalajului comercial ș.a.m.d.

Iată, aşadar, câteva păreri care nu ţintesc în niciun chip atingerea unor concluzii şi adevăruri irefutabile, dar care doresc – câtuşi de puţin – să limpezească apele teoretice ale acestei discipline, atât de valoroasă prin ceea ce poate da *omului*, societăţii noastre contemporane.

FUNCŢIILE ESTETICII INDUSTRIALE

Validitatea ideilor, principiilor şi metodelor esteticii industriale este fundamental dependentă de demonstrarea valorii lor sociale, de justificarea lor economică şi totodată estetic-educativă. Problema, mai ales cea a valorii economico-sociale, ni se pare de importanţă primordială, puţin, şi constituie unul din argumentele majore ale aplicării largi în industrie a principiilor esteticii industriale. Vorbim de un argument de importanţă majoră, capitală poate, deoarece experienţa a demonstrat deja că acceptarea sau respingerea ideilor esteticii industriale a fost dependentă de considerente de ordin economic. Am pus alături de acceptare, problema respingerii principiilor esteticii industriale, întrucât de cele mai multe ori neînţelegerea, eronarea conţinutului noii discipline, sau o privire superficială asupra acesteia creează impresia incompatibilităţii cu cerinţele economiei moderne, mai ales pe linia sporirii eficienţei economice, a rentabilităţii economice, a economiei de materiale, forţă de muncă, a reducerii preţului de cost şi a creşterii desfacerilor pe piaţa internă şi internaţională. Or, experienţa mondială a arătat că în ţările capitaliste, perioadele care au fost cele mai favorabile lansării în industrie a principiilor şi metodelor esteticii industriale au coincis cu cele care au presupus o reechilibrare, o redresare a unor economii aflate în condiţii de depresiune, ori refacere (cazul S.U.A. în perioada depresiunii economice 1929 – 1930, sau al unor ţări ca Anglia, Italia, Franţa, R.F.G., după cel de-al doilea război mondial). Aceste momente au permis înţelegerea reală a implicaţiilor economice majore ale esteticii industriale. Am mai putea remarca un fapt semnificativ. Sensurile social-economice ale esteticii industriale au ajuns în Anglia în 1964 să constituie subiect al unor aprige dispute în Camera Lorzilor, al confruntării specialiştilor, miniştrilor şi lorzilor englezi, în vederea ameliorării situaţiei industriei engleze. În ţările sistemului socialist, estetica industrială capătă în ultima vreme o extindere din ce în ce mai mare, constituind o pârgheie valoroasă a economiei socialiste pentru creşterea calităţii produselor, pentru sporirea eficienţei economiei,

pentru ca produsele industriale să se caracterizeze printr-un înalt grad de competitivitate pe piața mondială. Există deja o experiență a unor țări socialiste, precum și încercarea unor colaborări în acest domeniu în cadrul unor organisme ale C.A.E.R.

Analiza aspectelor socio-economice ale esteticii industriale implică însă o abordare nuanțată, diferențiată în dependență și de particularitățile celor două sisteme social-economice existente în lume.

Funcția socială a esteticii industriale

Estetica industrială este produsul virtual al erei industriale, dar mai ales al acelei perioade istorice când producția industrială capătă o dezvoltare deosebit de amplă, în condițiile unor progrese considerabile ale științei și tehnicii. Progresul tehnico-științific contemporan afectează nu numai latura tehnică a industriei, a tehnologiilor de producție etc., ci întregul complex al producției industriale, inclusiv activitatea producătorilor industriali, condițiile în care aceștia își desfășoară munca lor etc. Mecanizarea complexă și automatizarea proceselor de producție aduc modificări în desfășurarea muncii industriale, în raporturile dintre încărcătura fizică și cea intelectuală a acestei activități. În aceste condiții devine sensibilă o anumită scădere a ponderii activității fizice și o creștere a încărcăturii psihico, intelectuale. Vitezele și presiunile mari pe care le presupune industria modernă, dirijarea unitară a unor procese tehnologice deosebit de complicate solicită azi din partea muncitorului nu atât potența fizică, forță, ci o mai mare concentrare a atenției, o capacitate de orientare intelectuală sporită, o mare precizie și rapiditate în reacțiile față de stimulii pe care-i furnizează sistemul informațional al mașinii moderne. Realizarea unor asemenea deziderate implică adoptarea unor măsuri care țin de sfera esteticii industriale, măsuri care privesc o concepție clară și optimă a locului de producție pe plan formal, cromatic, acustic etc., o concepție formocromatică rațională a mașinilor, a pupitrelor de comandă, a aparatelor de măsură și control, a pârghiilor de comandă etc. etc.

Dezideratele esteticii industriale se aplică azi în egală măsură în țări aparținând sistemului capitalist sau în cele socialiste. Problema raportului noii discipline cu societatea a devenit din ce în ce mai des abordată. Congresul I.C.S.I.D. de la Viena (1965) a dezbătut problema: „Design and the Community” – esteticianul industrial în comunitatea

socială – abordând raporturi ale designerului cu fabrica, administrația, cadrele politice, instrucția publică etc.¹¹⁷. În realizarea funcției sale sociale, prin consecințele pe care le produce pe plan social, apar însă anumite caractere diferite, generate de natura diferită a relațiilor sociale în cele două sisteme.

Problema nu poate fi rezolvată decât în condițiile în care estetica industrială este direct corelată cu *factorul uman* productiv, cu natura și particularitățile muncii sociale.

Existența unor relații sociale întemeiate pe exploatare, și inegalitate social-economică face ca cerințele esteticii industriale să nu fie direct și în primul rând legate de interese generale ale societății și mai ales ale maselor de muncitori, ci mai ales de intensificarea muncii în scopul obținerii unor beneficii sporite. Folosirea și promovarea progresului tehnico-științific în orânduirea capitalistă se caracterizează printr-un șir de aspecte contradictorii, prin inegalitatea aplicării acestor deziderate, prin consecințe uneori nefaste pentru existența muncitorilor. Aceste aspecte sunt evidente și în promovarea esteticii industriale. Criteriile pe care le promovează industriașul capitalist vizează înainte de toate avantajul economic privat, obținerea unor profituri sporite. Se pare că în aceste condiții sociale aplicarea principiilor esteticii industriale nu urmărește în mod direct o umanizare a muncii muncitorului, ci o creștere a capacității de muncă a muncitorului, o creștere a intensității muncii pe baza unor condiții de lucru mai bune, a unei ambianțe raționale și plăcute etc. Ar fi însă exagerat și lipsit de temei să afirmăm, așa cum face V. Șvili, că în capitalism nu este luată de loc în considerație „crearea unor condiții sănătoase în activitatea de producție”¹¹⁸. Interesele creșterii eficienței producției și a obținerii unor profituri mai mari, interesele eliminării unor factori care împiedică productivitatea, dezvoltarea maximă a atenției lucrătorului industrial sunt elementele care-l fac pe industriaș să accepte introducerea esteticii industriale. Astfel se și explică existența unor întreprinderi capitaliste cu o excelentă organizare a interiorului industrial, cu o compoziție formală și cromatică bine concepută, cu condiții fonice și de iluminat

¹¹⁷ I.C.S.I.D., 4^o Congres, VIENNA, September 1965 „Design and the Community”, Raportul lui Reyner Bauhaus (Londra), după fascicula a 2-a editată de Punctul de documentare în Estetica industrială al Camerei de Comerț a R. S. României.

¹¹⁸ V. Ș v i l i , *Estetika i proizvodstvo*, Moscova, 1964, pp. 10—11.

perfecționate și raționale etc. Dar, aplicarea acestor cerințe este inegală și contradictorie, dependentă direct de intențiile și dorințele patronilor industriali. Nu poate fi vorba, așadar, de o legitate care caracterizează în mod unitar și dirijat dezvoltarea industriei capitaliste. Întregul cortegiu de contradicții care jalonează procesul de introducere a progresului tehnic în industrie se reflectă direct și în procesul de promovare a esteticii industriale în țările capitaliste.

O altă chestiune privește criteriile de promovare a principiilor formale a produselor industriale. În rândul unor esteticieni industriali din țările capitaliste, în Franța, Italia, Anglia, S.U.A., există o adevărată mișcare de nemulțumire atât față de piedicile ce li se pun în introducerea unor elemente formale, dictate de necesitate, cât și față de dependența lor de interesele, gusturile adesea dubioase ale industriașilor. J.M. Fitch își exprimă într-una din lucrările sale scepticismul în legătură cu acel „trist tablou” pe care-l oferă industria americană, care a făcut din estetica industrială un simplu produs comercial, care nu concordă cu o cultură estetică autentică. După el, preocuparea pentru creșterea producției industriale, pentru sporirea „bunăstării materiale” este în contradicție cu caracterul îndoielnic al criteriilor estetice promovate. Autorul se referă, bunăoară, la acea practică a „învechirii forțate arbitrar manevrate”¹¹⁹ a produselor industriale și a remediului în așa-zisele „modele anuale”, care nu corespund de cele mai multe ori unor necesități tehnico-utilitare. Modificările formale nu sunt dictate de învechirea reală a modelelor, apărând un decalaj între ritmul de învechirc a modelelor și practica lansării unor modele noi; după autor, aceasta generează superficialitate și degradarea principiilor estetice autentice. Lăsând de o parte apologia bunăstării materiale americane întreprinsă de autor, este semnificativ totuși faptul că el întrevede o disociere a direcțiilor și principiilor dezvoltării economice și deopotrivă estetico-industriale, în țări cu sisteme sociale opuse. Aceste observații însă sunt legate de o necunoaștere a realităților din țările socialiste, a principiilor socialismului etc. După Fitch, s-ar putea spune că numai teoretic „socializarea producției (adică așezarea pe prim plan a utilității produsului, în locul urmăririi profitului)” ar trebui să aibă ca efect

¹¹⁹ James Mavston Fitch, *Estetici and Architecture of Plentz*, Columbia University Press, N.Y. and London, 1961, p. 181.

menținerea unor standarde calitative ridicate ale bunurilor de consum” 5. În realitate, autorul consideră că în socialism ar avea loc aceleași deficiențe, legate de imitarea oarbă a experiențelor nefaste americane, care au dus la încetățenirea unor produse de prost gust, de slabă calitate estetică. După părerea noastră, J.M. Fitch observă una dintre importantele carențe ale practicilor promovate de capitalism – cea care duce la un anume „dezechilibru estetic” al acestei societăți, generat ide – tentativa de a induce în eroare iconstimatorul prin aparențele unor „transformări estetice substanțiale” ale produselor, fără ca aceste transformări să fie solicitate, impuse de o arlunită necesitate tehnică. Observațiile lui Fitch, într-o accepțiune mai largă, sunt însă valabile nu numai pentru S.U.A., ci și pentru alte state capitaliste, unde de multe ori inițiative valoroase ale esteticienilor industriali, izvorâte din principii profund umaniste, se izbesc de „opacitatea” estetică a producătorului capitalist. Reacții serioase pot fi, astfel, remarcate și în nadul esteticienilor industriali francezi, care acuză guvernul și pe industriașii privați de lipsă de preocupare pentru traducerea în viață a unor cerințe ale esteticii industriale.

Chiar dacă izvorăște dintr-o necunoaștere a specificului orânduirii socialiste, remarca lui Fitch privind posibilitatea unei atitudini diferite față de procesul muncii și a introducerii în munca industrială a esteticii industriale în condițiile noii orânduirii sociale, ni se pare edificatoare. Socialismul reprezintă într-adevăr o asemenea formațiune social-economică în care schimbarea fundamentală în conținutul relațiilor economice se reflectă în mod necesar în toate compartimentele mecanismului social, implicit pe planul afirmării unei culturi estetice superioare puse în slujba intereselor maselor largi ale poporului. Cu tot scepticismul autorului american, trebuie spus că socialismul își dovedește pe zi ce trece mai mult superioritatea sa, potența sa de a genera la dimensiunile societății o cultură estetică superioară.

Înlăturarea exploatării omului de către om duce la o schimbare a conținutului, a naturii procesului muncii. Dispare astfel posibilitatea acelei alienări specifice capitalismului, prin care produsul creat de muncitor, munca muncitorului devine izvorul unor mari profituri însușite de acea mică parte a societății care deține monopolul asupra mijloacelor de producție. Fitch înțelege în mod îngust procesul de socializare a producției doar ca punere în primul plan a utilității

produsului. Socializarea producției, introducerea relațiilor socialiste de producție înseamnă însă, în primul rând, că muncitorul devine stăpân, împreună cu întregul popor pe avuțiile societății, că întregul progres economic este pus direct în slujba maselor. În aceste condiții și posibilitățile de afirmare a criteriilor estetice în producție capătă o tentă nouă. Așa cum am mai remarcat, valorile estetice ale producției industriale și ale ambianței muncii în industrie se pot manifesta deplin numai în cadrul unei munci libere de exploatare. „Plăcerea” actului muncii, despre care pomeneste Marx, nu se limitează la aspectele pur formale, de ambianță, ci mai curând ele vizează condițiile în care a fost lichidată exploatarea. În socialism, noile relații de muncă statornicite între oameni ai muncii egali au devenit și devin mereu mai bogate în valențe estetice, organic manifestate în spiritul creator, în pasiunea și abnegația în muncă, pline de frumusețe și măreție. Fiind subordonată unor interese sociale superioare, unor idealuri sociale mărețe, stimulând inventivitatea și fantezia creatoare – plăcerea și bucuria creației în muncă devine generatoare a unor valori estetice superioare, naște posibilitatea unei activități neîngrădite de producere a unor obiecte caracterizate nu numai prin înalte calități tehnico-funcționale, dar și prin calități estetice autentice. Socialismul apare astfel ca o orânduire socială care permite *la scara întregii societăți* satisfacerea necesităților de frumos ale maselor. Astfel, aplicarea dezideratelor esteticii industriale poate deveni în noua orânduire rezultanta unor necesități dezinteresate ale societății. Acea posibilitate despre care scria Vianu, ca efortul de organizare a vieții moderne să capete forme estetice¹²⁰, își găsește plenitudinea condițiilor de afirmare și manifestare pe coordonatele societății socialiste.

Una din problemele cele mai larg abordate în literatura de estetică industrială privește așa-numita chestiune a rolului noii discipline în umanizarea procesului muncii. Nu puține sunt acele viziuni utopice care afirmă că înlăturarea „urâteniei” muncii în întreprinderea capitalistă, a dezinteresului și pasivității muncii în capitalism poate fi realizată exclusiv prin acele mijloace de care dispune estetica industrială. Pentru George Combet estetica industrială este astfel „mijlocul de umanizare a acestei civilizații”¹²¹,

iar Maurice Cavard, într-un referat privind influența esteticii industriale asupra climatului social într-o întreprindere din Grenoble scria că estetica industrială apare ca „un factor primordial”¹²² în acțiunile întreprinse pentru atingerea „buneistări” a muncitorilor. Asemenea păreri întrevădem și în lucrări ale unor sociologi ca G. Friedmann, J. Fourastie ș.a.

Fără îndoială că promovarea în industrie a criteriilor esteticii industriale, modificările în ambianța locului de muncă în industrie, în aspectele formo-cromatice ale produsului industrial presupun condiții mai bune de muncă, o mai adecvată adaptare a mașinii la om, posibilitatea unui mai redus consum de energie din partea muncitorului. Și din acest unghi de vedere, firește, este vorba de condiții de muncă mai omenești. Chiar dacă nu este urmărit dezinteresat scopul de a crea condiții *umane*, de lucru, ci acela de a obține avantaje economice, prin folosirea cât mai deplină a capacităților de lucru ale muncitorului, faptul că în unele întreprinderi capitaliste are loc o îmbunătățire a condițiilor de muncă este o realitate ce nu poate fi contestată.

Dar umanizarea muncii nu poate fi redusă la această creștere a gradului de confort în activitatea de producție. Umanismul profund presupune desfășurarea muncii în condiții umane, într-o societate caracterizată prin relații cîl adevărat străbătute de cel mai înalt umanism. Într-o societate în care umanismul este parțial, ciuntit, îmbunătățirea condițiilor de muncă nu poate fi o condiție suficientă a schimbării naturii și conținutului muncii. Caracterul contradictoriu al afirmațiilor menționate mai sus decurge tocmai din discordanța dintre mijloace și scop, scopul acestor măsuri fiind de fapt, în ultimă analiză, realizarea unor prolituri sporite pentru monopolul capitalist.

Umanismul socialist pune în centrul noii orânduiri sociale interesele și aspirațiile omului liber de exploatare, permite o dezvoltare creatoare, multilaterală a acestuia. O societate caracterizată prin relații umane este capabilă să conducă la promovarea unor autentice valori umaniste în activitatea de muncă. Pe planul valorilor estetice, devine evident că îmbunătățirea condițiilor de muncă, crearea unui cadru material adecvat, poate duce la o adevărată umanizare a muncii în condițiile formațiunii social-economice socialiste. În noua

¹²² *Idem*, nr. 10, 1953, p. 11.

orânduire progresul științei și tehnicii conduce la consecințe noi, pozitive pentru viața muncitorului în raport cu formațiunile bazate pe exploatare. Schimbările produse de progresul tehnico-științific modern în creșterea înzestrării tehnice a muncii, în reducerea intensității muncii fizice, în reducerea muncii necalificate, creșterea pregătirii tehnice și culturale a muncitorilor, schimbarea structurii profesionale a clasei muncitoare etc., în condițiile unei munci eliberate de exploatare, pusă în slujba întregii societăți, presupun cu necesitate în socialism valorificarea cât mai deplină a cerințelor pe care le formulează estetica industrială. Socialismul asigură, astfel, condițiile unei depline conjugări a esteticii industriale cu dezideratele unui umanism profund.

Sistemul social-economic socialist, a cărei dezvoltare are un caracter conștient, dirijat pe baza cunoașterii legității sociale, poate înfăptui măsuri menite să asigure promovarea valorilor estetice, realizarea producției industriale. Satisfacerea setei de frumos, a necesităților estetice ale oamenilor muncii devine un principiu fundamental al acestei societăți. După unii sociologi occidentali, sistemul socialist ar fi însă ostil valorilor estetice, bunului gust. G. Friedmann, speculând anumite deficiențe reale manifestate în producția industrială sovietică, între cele două războaie mondiale mai ales, consideră că „măsurile centralizate, autoritare, totalitare”¹²³ sunt ostile unei joncțiuni între industrie și valorile estetice. Ni se pare că dimpotrivă, sistemul de organizare a societății socialiste, prin caracterul său conștient organizat, creează tocmai acel cadru necesar unei promovări la scara întregii societăți, a întregii industrii, a întregii vieți cotidiene a valorilor estetice. În procesul muncii socialiste preocuparea pentru creșterea perfecțiunii tehnice poate fi asociată cu cea de realizare a unui cadru material cu înalte calități de ordin estetic. Adevărata și deplina umanizare a muncii poate fi realizată în condițiile socialismului și prin intermediul esteticii industriale, când nu criteriul profitului privat, nu criteriile înguste comerciale dictează preocupările de acest ordin, ci criteriile care decurg direct din ideile umanismului socialist. Ar fi însă incorect să identificăm aria acelor posibilități pe care le făurește socialismul cu o realitate absolută. Experiența actuală

¹²³G. Friedmann, *Quelques aspects psycho-sociologiques de l'esthétique industrielle*, în „Esthétique industrielle” nr. 10, 11, 12, 1954.

demonstrează că aceste posibilități au fost insuficient folosite, valorificate în țările socialiste, că sunt necesare în continuare mari eforturi în vederea inițierii unor măsuri eficiente de promovare a valorilor estetice în industrie. Creșterea volumului producției industriale, procesul continuu de ridicare a calității produselor industriale necesită o conjugare mai serioasă cu creșterea ponderii esteticului în aceste produse și în ambianța muncii.

Putem, așadar, observa că estetica industrială, „estetizarea” producției industriale în condițiile progresului tehnic contemporan nu poartă un caracter abstract, indiferent de natura orânduirii sociale. Determinarea socială a esteticii industriale condiționează scopul și consecințele pe care le produce acest proces de „estetizareK a industriei moderne.

Funcția economică a esteticii industriale

Un aspect esențial în analiza însemnătății sociale a esteticii industriale este aprecierea valorii economice a noii discipline, cu alte cuvinte, degajarea acelor aspecte specifice care fac din estetica industrială o importantă pârghie a creșterii eficienței economice, un mijloc de ameliorare continuă a calității producției industriale.

„ Introducere în estetica industrială

În condițiile în care estetica industrială este concepută ca disciplină ce studiază principiile și metodele creației „după legile frumosului în industrie”, creație care este nu supraadăugată, ci implicită produsului industrial, aspectele de ordin tehnico-economic funcționează deja în calitate de criterii majore ale activității esteticianului industrial. Nu întâmplător, în multe dintre definițiile amintite în capitolul precedent, criteriile de ordin economic ocupă o pondere hotărâtoare, definind astfel valoarea social-economică a esteticii industriale. Aceste aprecieri sunt menite, totodată, să spulbere acea optică deformată, după care aplicabilitatea esteticii industriale s-ar rezuma la o simplă ameliorare a aspectului exterior, la o încărcare a acestuia și – de aci ar urma o concluzie firească –, la o încărcare a prețului de cost, a cantității de materiale și de muncă depuse la fabricarea respectivului produs.

În realitate, după cum remarca și Harold van Doren, specialist în problemă, activitatea esteticianului industrial trebuie să se caracterizeze în mod necesar printr-o justificare economică, proiectarea unei forme industriale fiind precedată de un studiu

economic de necesitate, anterioară investițiilor capitale pentru producerea obiectului, iar pe de altă parte urmărind realizarea de economii în producere și o desfacere rentabilă a produsului pe piață. Iar după J. Vienot principiul economicității este principiul numărul unu al esteticii industriale; economia de mijloace și a materialelor utilizate, un preț de cost minim, firește fără a afecta aspecte esențiale cum sunt valoarea funcțională sau în genere calitatea produsului industrial, apar momente determinante pentru realizarea frumosului industrial (frumosul „util”). După George Combet, estetica industrială este prin excelență o estetică a economiei și a economicității, înțelegând estetica industrială ca artă implicată, G. Combet încearcă să demonstreze în studiul său *Estetică și economie*¹⁰ că opoziția între artă și economie este o falsă opoziție. O sumară incursiune în aprecierea unor artiști, începând cu Odele a lui Horațiu și până la artiști moderni ca F. Leger ne duce la concluzia că principiul economicității, al optimizării efortului uman este o regulă generală a activității umane, o regulă esențială a arhitecturii, a plasticii, a literaturii sau muzicii autentice. După G. Combet, simplul fapt că artistul și inginerul vorbesc în limbaje diferite nu poate constitui un criteriu pentru a socoti arta și tehnica într-o opoziție ireductibilă din unghiul de vedere al economicității. Modalitățile de elaborare a formelor industriale, de concepție a cadrului cromatic, de organizare a locului și ambianței muncii, presupun în esență crearea unor forme, a unor compoziții formo-cromatice care se caracterizează prin eliminarea a tot ceea ce este superfluu, inutil, prin adecvarea cât mai deplină a formei, structurii și funcției obiectului, deci printr-o formă simplă, clară, expresivă și deopotrivă, economică.

Pe de altă parte, reducerea prețului de cost al produselor și obținerea unor beneficii sporite de către întreprindere în urma unei desfaceri mai lesne și mai avantajoase pe piața internă sau externă este, de asemenea, am moment esențial ce definește valoarea economică a esteticii industriale. După specialiștii japonezi „un bun desen industrial este unul din factorii vitali în realizările încununate ou succes” u. Alături de toate acestea se înscriu și posibilitățile pe care le oferă principiile și metodele esteticii industriale care conduc către o creștere a productivității muncii în întreprinderi, către sporirea randamentului muncii, îmbunătățirea

Esthétique industrielle, nr. 14, 1954. u Cf. „Japan Design House”,

nr. 26, 1967.

condițiilor de igienă și protecția muncii, la o organizare rațională, științifică a locului de muncă etc.

Eстетica industrială și calitatea produselor. Problema locului esteticii industriale în procesul de continuă îmbunătățire a calității produselor preocupă din ce în ce mai mult specialiștii din toate țările lumii.

Categoria economică de calitate vizează prin conținutul său, înainte de toate, valoarea de întrebuințare a produsului (a mărfii), deci acel ansamblu de proprietăți ale obiectului care-i conferă utilitate, capacitatea de a satisface o anumită trebuință socială. „Utilitatea unui lucru – spunea Marx – face din el o valoare de întrebuințare 1 12.

Manifestându-se și exprimându-se în activitatea de producție a oamenilor, categoria economică de „calitate” are întotdeauna un caracter *concret*, dependent de particularitățile procesului productiv în fiecare etapă istorică dată. În cadrul procesului muncii oamenii produc prin intermediul mijloacelor de muncă modificări, transformări ale obiectului muncii, modificări care sunt efectuate în conformitate cu un scop, pentru satisfacerea unor necesități sociale. Produsul acestei activități orientate a oamenilor „este o valoare de întrebuințare, o materie naturală adaptată prin schimbări de formă trebuințelor omenești”¹²⁴.

Alături de caracterul său concret, categoria de „calitate” se caracterizează printr-o natura deosebit de *complexă*. Ea se referă la un întreg ansamblu de proprietăți ce definesc produsele ce rezultă din activitatea productivă umană, proprietăți care se condiționează reciproc, constituind un sistem încheiat care exprimă capacitatea produsului de a servi omului, societății în satisfacerea celor mai variate necesități.

„Calitatea” este totodată o categorie *dinamică*. Dinamismul acestei noțiuni este un reflex specific al nesfârșitei mișcări și dezvoltări a realității, o expresie a progresului neconținut al activității umane de muncă, a progresului tehnico-științific. Natura dinamică a noțiunii de calitate evidențiază necesitatea unei abordări concrete a problemei calității, necesitatea de a prevedea și considera noile aspecte pe care le încorporează produsele activității umane de producție ca urmare a

progresului științifico-tehnic etc.

Noțiunea de calitate nu poate fi însă izolată de cadrul social concret în care se desfășoară activitatea de producție, aspect care în ultimă analiză trebuie să ducă în mod necesar la evidențierea superiorității sistemului de producție socialist, posibilitățile deosebit de favorabile pe care le deschid relațiile socialiste de producție unui avânt economic puternic, realizării unei producții de înalt ordin calitativ.

În literatura noastră economică se discută diferite accepțiuni ale acestei categorii, indicatorii de definire a calității producției, normele de apreciere a calității, precum și aspectele privitoare la căile de îmbunătățire a calității producției industriale. Aceste discuții încearcă să precizeze, să clarifice nu numai probleme de ordin teoretic, ci și să formuleze criterii cât mai precise capabile să stimuleze în fapt realizarea unor cerințe, imperios formulate în documentele partidului nostru privind calitatea produselor. Așa cum se subliniază în documentele celui de al IX-lea Congres al partidului, „este necesar să se intensifice în toate ramurile economiei naționale acțiunea de îmbunătățire sistematică a calității produselor, de ridicare a caracteristicilor lor tehnice și economice”¹²⁵, aceasta reprezentând o condiție de bază pentru satisfacerea nevoilor de producție și consum, pentru creșterea eficienței economice a industriei, pentru sporirea competitivității produselor românești pe piața internațională.

În definirea noțiunii de calitate este comună aprecierea acesteia ca valoare de întrebuințare. Astfel, Gh. Șiclovan și H. Falcon văd prin calitate „totalitatea proprietăților unui produs, măsura în care corespunde destinației, fie ca mijloc de producție, fie ca bun de consum”¹²⁶, iar Nicoară Ionescu concepe calitatea ca fiind „nivelul sau gradul în care complexul de însușiri materiale ale unei mărfi satisface acea trebuință socială căreia îi este destinată”¹²⁷.

Problema care ne interesează în cazul de față în cel mai înalt grad este cea a indicatorilor pe baza cărora se definește calitatea produselor. Acești indicatori sunt numeroși, dar, așa cum este firesc, definitorii sunt cei de ordin tehnico-economic, cei ce vizează

¹²⁵ Congresul al IX-lea al P.C.R., Edit. politică, 1965, p. 44.

¹²⁶ Vezi „Lupta de clasă”, nr. 12, 1965.

¹²⁷ *Idem*, nr. 4, 1967.

performanțele tehnico-economice ale produselor, durabilitatea, siguranța în exploatare, funcționalitatea, greutatea și gabaritul, gradul de productivitate etc. Alături de indicatorii tehnico-economici, ca indicatori de bază mai funcționează și alții, ca, de pildă, cei ce privesc proprietățile fizico-chimice, sau utilizarea, întreținerea și reparația mașinilor etc. Uneori sunt amintiți și așa-numiții „indicatori estetici”, care se referă la finisajul produselor, adică la eleganța liniilor, a formei, la concordanța culorilor etc.”¹²⁸. Problema „indicatorilor estetici” ai calității produselor este însă insuficient abordată în literatura de specialitate. Ea nu a găsit o formulare corespunzătoare în normele de determinare a calității, este interpretată în mod diferit de către diverși autori, unii chiar omițând-o, ca un factor minor. Majoritatea autorilor reduc considerentele estetice la „aspect și finisare”¹, iar alții, fă



cînd disocieri de rigoare între calitatea mijloacelor de pro-

ducție și a bunurilor de consum, găsesc cu predilecție locul „indicatorilor estetici” în sfera acestora din urmă. În domeniul bunurilor de consum se fac, bunăoară, referiri la „aspectul estetic al contexturilor, desenelor etc.”¹²⁹. În marea majoritate a studiilor referitoare la calitate se arată că această noțiune trebuie înțeleasă prin excelență ca expresie a performanțelor tehnico-economice, dar că și „aspectul și finisarea” joacă „un anumit rol” în definirea ei. Din formulările folosite se cre’ că/. a impresia, după părerea noastră lipsită de temei, după care până în prezent s-ar fi acordat prea mare atenție „indicatorilor estetici”, în detrimentul celor tehnico-economici. Mai corect am putea socoti că, dacă într-o anumită perioadă problemele calității nu și-au găsit o rezolvare corespunzătoare, în prezent justa subliniere a rolului conducător, determinant al proprietăților tehnico-economice este însoțită de neglijarea inexplicabilă a „indicatorilor estetici”, ceea ce, socotim, nu are și nu poate avea consecințe favorabile în ansamblul producției industriale.

Subestimarea sau chiar neglijarea „indicatorilor estetici” ai

calității produselor industriale constituie un prejudiciu adus economiei, un impediment în realizarea unei eficiențe economice mai ridicate a producției industriale, în creșterea productivității muncii sociale, în reducerea prețului de cost, în economia de materiale și de muncă etc. Mai mult, acești „indicatori estetici” sunt din păcate înțeleși în literatura economică într-un context foarte restrâns – ca aparență exterioară, finisare, ambalaj, prezentare etc. Neîndoielnic și acești indicatori își au importanța lor. Calitatea estetică pe care o vizăm însă, și care este produsul activității esteticianului industrial, nu se rezumă numai la un

„Aspect exterior atrăgător”, un „ambalaj plăcut”, deci o cantitate de muncă artistică aplicată unui produs deja realizat, definitivat din punctul de vedere tehnico-funcțional.

Înțelegerea esteticii industriale ca estetică „implicată” în produsul muncii industriale, aprecierea corectă atât a raporturilor dintre funcție, structură și formă „utilă”, cât și a particularităților stilului industrial impune revizuirea și precizarea punctelor de vedere privind „indicatorii estetici” ai calității.

După părerea noastră, ansamblul indicatorilor „estetici” ai calității trebuie să cuprindă criterii mai riguroase. Acestea ar putea fi socotite ca expresie sintetică a trei grupe de relații: a) cele ce privesc *tectonica produsului* (raport formă-finalitate, formă-material, formă-mediul ambiant, formă-ornament, compoziție etc.); b) aspectele privitoare la valoarea din punctul de vedere al ergonomiei și c) aspectele ce privesc *aspectul și finisarea* (finisarea suprafețelor exterioare, finisarea celor interioare, expresivitatea mărcii de fabrică, calitatea grafismului, a ambalajului, a reclamei și prezentării etc.). O asemenea optică asupra indicatorilor „estetici” ai calității crește exigențele în aprecierea generală a produsului industrial, înlătură notele de subiectivitate în aprecierea valorii estetice a produsului industrial. Mai mult decât atât, cele două căi importante de îmbunătățire a calității producției: modernizarea și asimilarea de noi produse, va impune într-o manieră mult mai riguroasă racordarea calităților estetice ale produsului industrial cu standardul mondial și cu cele mai bune produse realizate pe piața internațională.

Problema unei mai complete și mai precise determinări a calităților estetice în ansamblul calității produsului industrial necesită găsirea unor soluții de apreciere cât mai corecte. Chiar dacă nu

întrevedem încă o largă aplicabilitate, ni se pare interesantă încercarea unor specialiști sovietici

(corelată cu solicitarea părerii unor specialiști străini) privind formularea unui indicator sintetic unitar al calității produselor capabil să fie exprimată chiar printr-o anumită relație cantitativă, mai mult sau mai puțin precisă. Autorii demonstrează că fiind vorba despre aprecierea mai ales a acelor proprietăți care satisfac anumite trebuințe sociale, există posibilitatea și necesitatea de a da o apreciere corelată a determinărilor cantitative (valorice) și calitative. G. Azgaldov formulează idei prin care încearcă să demonstreze că, cel puțin teoretic, aprecierea cantitativă, valorică a indicatorilor estetici ai produselor industriale este posibilă. Valorificarea unor aprecieri teoretice, mai ales de domeniul arhitecturii, apelul la unele aprecieri ale lui Vitruviu, Viollet-le-Duc, Matila Ghyka, Le Corbusier, Fr. Lloyd Rayt ș.a., conduc pe autor la concluzia că având în vedere caracterul științific întemeiat al activității esteticianului industrial, studierea posibilităților de apreciere cât mai exactă a valorii estetice a produsului tehnic devine o problemă din ce în ce mai actuală.

Roberto Olivetti, directorul general al reputatei firme italiene, remarcă faptul că din unghiul de vedere al esteticii industriale calitatea nu trebuie redusă la aspect și finisare, înainte de toate ea se exprimă în caracterul corect al metodicii proiectării, ceea ce evidențiază relația directă dintre formă și funcție. „Forma – arată Olivetti – nu trebuie să mascheze, să „îmbrace” produsul, pentru a-l face mai atrăgător pentru consumator; dimpotrivă, ea trebuie să slujească drept mijloc pentru o expresie exterioară armonioasă a tuturor funcțiilor produsului, evidențiind destinația sa și modul de utilizare”. Sarcina, deci, a esteticianului industrial nu se rezumă la a face produsul atrăgător, plăcut, ci în primul rând în conceperea unor produse care să fie ușor „citite”, înțelese etc. Profesorul și criticul italian Gillo Dorfles considera că înalta calitate a producției industriale trebuie concepută ca răspuns la satisfacerea unor cerințe cu caracter practic (economicitate, factura suprafețelor, ușurința în exploatare, considerarea factorilor psihologici și ergonomici) și a unor cerințe de ordin estetic, care constau în „exprimarea formei optimale a produsului și în satisfacerea maximă a cerințelor consumatorilor”. Iar după directorul Consiliului Britanic al esteticienilor industriali – Paul Reily –, esteticianul industrial în virtutea viziunii de ansamblu pe care o are asupra produsului

industrial ar trebui să reprezinte un factor central al luptei pentru calitate. Designerii americani Richard Latham (președinte al asociației internaționale I.C.S.I.D.) și Raymond Loewy disting în cadrul calității un sir de proprietăți funcționale, tehnico-economice reglementate prin normative, precizate în standarde de calitate, și altele a căror determinare strictă se poate realiza mai dificil (printre acestea și cele estetice). Dar ambii remarcă rolul deosebit în producția modernă a serviciului de control al calității. În cadrul unui colocviu organizat de Comitetul Național Francez de Organizare (C.N.O.F.), René Yribarren arăta că în lupta pentru calitatea superioară a producției industriale trebuie surprinse trei aspecte ale acestei noțiuni: „calitatea economică, calitatea funcțională și calitatea plastică, estetică”. Iar Risto Baialsky din Iugoslavia aprecia că scopul principal al esteticii industriale este realizarea unei înalte calități a producției corespunzător cerințelor oamenilor, pentru a le ușura munca și viața, pentru a le spori nivelul de trai. „Prin calitatea produsului designerul influențează asupra producției sociale. Prin aceasta se asigură cea mai deplină satisfacere a trebuințelor sociale, economie de bunuri materiale și o creștere a productivității muncii sociale”. Tot astfel, arată specialistul iugoslav, crește competitivitatea produselor pe plan internațional, prestigiul pe piața internațională. În același context, un comentariu asupra sistemului de selectare a produselor industriei japoneze arată ea un bun proiect (good design) s-ar caracteriza prin: a) folosirea corectă a specificului materialului, b) larga folosință și maxima eficiență, c) tectonică (frumos), echilibru, armonie, d) originalitate și e) seriabilitate și preț rezonabil 19.

Aceste remarci nu pot desigur să înlocuiască demonstrarea necesității unei aprecieri superioare a indicatorilor „estetici” ai calității, dar ele atestă în mod concludent existența unor preocupări și a unui interes susținut față de problema valorii estetice a produselor și totodată față de promovarea în viață a metodelor esteticii industriale.

Aprecierea corespunzătoare a valorii esteticii industriale în creșterea continuă a calității producției industriale poate fi însă cel mai deplin realizată prin încercarea de a considera *efectele economice ale „factorilor estetici*.

Astfel, existența unei relații strânse între calitatea produsului și calitatea procesului de producție (în ultimă analiză care înseamnă munca de creare a 1101 valori de întrebuințare) atestă importanța

considerabilă pe care o prezintă alături de promovarea unor noi tehnologii, creșterea calității și disciplinei muncitorilor, a gradului de organizare a muncii și a producției, rolul important al aplicării principiilor și metodelor esteticii industriale la locul de muncă, în ambianța industrială etc. O concepție corectă privind compoziția tehnic-funcțională, dar totodată armonioasă, logică, simplă și clară a componentelor cadrului material de producție asigură un randament sporit al muncii, concentrarea atenției asupra proceselor esențiale, o rapiditate sporită a reacțiilor etc. Toate acestea se reflectă, în ultimă analiză, într-o anumită creștere a productivității muncii sociale, într-o reducere a rebuturilor, într-o normalizare a ritmului de lucru al muncitorului. Am atras astfel atenția asupra efectelor economice a doi factori *tu* semnificații estetice: ambianța cromatică și cadrul fonic. Un studiu al fostului Institut de cercetări și proiectări pentru protecția muncii, intitulat „Utilizarea practică a culorilor funcționale în industrie și stabilirea eficienței lor”, arăta pe baza unor experimente realizate la uzinele „23 August”, „Semănătoarea” și „Timpuri noi”, că folosirea adecvată a culorilor funcționale la locurile de producție duce la sporuri considerabile de productivitate a muncii (de exemplu, după calculele efectuate la „23 August” au fost semnalate sporuri ce au oscilat între 10 – 15%), la scăderea oboselii, la înlăturarea monotoniei, la reducerea accidentelor de muncă etc. Academicianul sovietic V. Strumilin, într-un articol privind efectele economice ale aspectelor estetice în activitatea de producție, remarcă faptul că o modestă raționalizare a întreprinderii printr-o folosire corectă a gamei cromatice duce la sporuri ale productivității muncii cu cheltuieli minime. Comparativ cu reutilizarea și modernizarea tehnică a întreprinderii, „tratamentul estetic” (folosirea eficientă a culorilor funcționale și de ambianță) este de aproape 10 ori mai economic (raportând la cheltuielile pentru norma comparabilă a efectului). Apelând la unele aprecieri ale specialiștilor cehoslovaci, autorul observa că folosirea justă a gamei cromatice, corespunzător principiilor esteticii industriale, este de 20 de ori mai ieftină decât pierderile generate de anarhia în utilizarea culorii. Am arătat mai sus rezultatele unor experiențe parțiale la care s-a procedat în întreprinderile noastre. Asemenea experimente au fost realizate cu succes în numeroase țări ale lumii. Raționalizarea cadrului cromatic a fost, bunăoară, un factor de ordin esențial în creșterea productivității

muncii, în scăderea rebuturilor la o fabrică de încălțăminte din Brokton, statul Masachausetts, unde procesul de coasere a unor pantofi negri, cu ață neagră solicită în mod necesar culori de contrast. Tot astfel, recondiționarea cromatică a unei întreprinderi de instrumente de precizie din New York a avut ca efect economic o creștere a productivității muncii cu aproximativ 25% și o scădere a producției rebutate cu 40%. Specialiștii americani și englezi apreciază în (general că ambianța cromatică judicioasă a locului de producție, alături de cromatica corectă a utilajului industrial duce la creșterea cu 40% a preciziei în executarea operațiunilor, coeficientul de folosire a utilajului dublându-se. Am putea atrage atenția și asupra faptului că „terapia cromatică” a întreprinderilor este și un factor de economisire a unei importante cantități de energie, de exemplu de energie electrică folosită pentru iluminat.

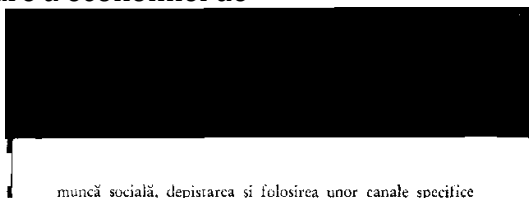
Dacă ritmul și muzica, așa cum arăta K. Büchner (*Arbeit und Rhythmus*), sau Plehanov (*Scrisori fără adresă*) au însoțit și au caracterizat încă din cele mai îndepărtate vremuri procesul de muncă, atunci este complet nejustificată neglijarea acestui aspect în condițiile industriei moderne și a mijloacelor de comunicație actuale. Marea putere afectivă, emoțională a muzicii, capacitatea de a stimula intense trăiri sufletești, de a mobiliza sensibilitatea umană sunt calități ce conferă în permanență muzicii posibilitatea de a influența pozitiv asupra activității umane de muncă. În rândul unor specialiști ideea așa-numitei „muzici funcționale” a căpătat o largă răspândire, mai ales ca urmare a constatării unor efecte economice pozitive. Elaborarea unor programe speciale de muzică „industrială” vine să ofere un șir de soluții pentru omogenizarea ritmului de muncă, pentru echilibrarea atenției muncitorilor etc., mai ales în condițiile de lucru la bandă, la manipularea unor aparate moderne de calcul etc. Emisiunile de „muzică funcțională” sunt realizate pe baza studiilor tehnico-economice la locul de producție, a particularităților psihofiziologice ale muncitorilor, a preferințelor muncitorilor etc. Experiența de până acum a specialiștilor americani, francezi, canadieni, sovietici atestă posibilitatea obținerii unor efecte economice pozitive. Emisiunile „discontinui”, cu o durată totală de 1 – 2 ore (transmise însă fragmentat, în perioadele de scădere a capacității de muncă, a atenției etc.) conduc după unele statistici americane la creșterea în medie cu 10 – 12M/o a capacității de muncă, precum și la un spor de

productivitate a muncii sociale.

Iată, aşadar, două din aspectele ce preocupă estetica industrială şi care au efecte economice considerabile în îmbunătăţirea continuă a calităţii producţiei. Aceste efecte sunt sensibile prin prisma relaţiei amintite între calitatea producţiei şi calitatea procesului de producţie, căci calitatea procesului de producţie, inclusiv indicatorii estetici ai acesteia, favorizează îmbunătăţirea calităţii produsului industrial.

Efectele economice ale esteticii industriale sunt deosebit de vizibile şi în cazul celor două principale direcţii de îmbunătăţire a calităţii produselor: a *modernizării* unor produse şi a *asimilării* unor produse noi cu caracteristici constructive şi funcţionale superioare.

Ridicarea continuă a calităţii produselor trebuie să fie însoţită totodată de realizarea „economiei de timp”, pe care Marx o socotea lege fundamentală a noii organizări social-economice. Economia de timp, aşa cum remarcă prof. Eni. Dobrescu, se identifică, în ultimă analiză, cu creşterea productivităţii muncii sociale, neputând fi vorba de existenţa a două legi economice independente: una a economiei de timp – deci a economiei de muncă socială, în general – şi alta a creşterii productivităţii muncii – deci economisirea de muncă vie¹³⁰. În consecinţă, participarea esteticii industriale la realizarea unei înalte eficienţe a producţiei, presupune încadrarea acesteia în procesul de realizare a economiei de



de obţinere a acestei „economii de timp”.

În virtutea necesităţii de a da un conţinut unitar conceptului economic de calitate a produsului industrial, care să plaseze la locul cuvenit şi într-o accepţiune cuprinzătoare indicatorii „estetici”, ridicarea caracteristicilor tehnicofuncţionale ale produsului industrial nu trebuie privită separat de ridicarea calităţilor estetico-industriale. Se apreciază, de regulă, că perfecţionarea indicilor tehnico-funcţionali

¹³⁰ Vezi F. Dobrescu, *Productivitatea muncii soi tale*, Edit. politică, 1964, p. 19.

ai mijloacelor de producție, de pildă, are efecte multiple, care în cele din urmă concură la economisirea de muncă socială. Dar aceste efecte, inclusiv efectul major, trebuie conexe și cu indicatorii estetico-industriali, care vor defini în cele din urmă felul în care performanțele tehnico-economice sunt în egală măsură performanțe autentice pe planul formo-cromatic al încadrării organice în ambianța muncii, al comodității în utilizarea (aspecte ergonomice), al scăderii efortului fizic și intelectual, al capacității de a oferi un anumit grad de „plăcere”, de a satisface nu numai cerințe tehnico-utilitare, ci și estetice. Concepând în mod corect estetica industrială ca estetică „implicată” și nu ca oarecare intervenție exterioară, adăugată, vom înțelege că ea își propune în egală măsură – ca și construcția tehnică propriu-zisă – o folosire economică, rațională a materialelor, evitarea pierderilor nejustificate etc. Forma „rațională”, „utilă” spre care tinde esteticianul industrial este totodată forma optimă din punct de vedere tehnico-economic, este o formă „economică”. Micșorarea greutateii, a gabaritelor ceea ce duce la economisirea materialelor și permite reducerea suprafețelor de producție este în centrul atenției și a esteticii industriale, prin tendința spre compactizare a produsului industrial, de simplitate și claritate a volumelor și suprafețelor construite, de folosire a unor materiale noi, mai ieftine, mai ușoare, mai rezistente etc. În egală măsură, acele aspecte ce vădesc creșterea valorii de întrebuințare a produsului industrial printre care siguranța în exploatare, trăinicia, precizia în efectuarea operațiunilor, randamentul etc., nu pot fi privite exclusiv ca o consecință a performanțelor tehnico-economice, ci mai corect, am spune, a acestor performanțe tehnico-economice, corelate și cu cele estetico-industriale. Aproape fiecare din aspectele definitorii pentru creșterea valorii de întrebuințare a produsului, este în aceeași măsură obiect al esteticii industriale, rezolvarea lor putând fi ridicată la un nivel mai înalt prin aportul competent al esteticianului industrial, înarmat cu un ansamblu de criterii științifice pe care i le oferă disciplina sa.

Raportul *calitate-preț de cost*, raport economic esențial în obținerea unei înalte eficiențe a producției, presupune și el introducerea în ecuație a activității estetico-industriale. Rezultatele economice vor fi cu atât mai valoroase cu cât reducerea prețului de cost, condiționată de îmbunătățirea parametrilor tehnico-funcționali, va fi corelată cu reduceri posibile ale prețului de cost prin proiectarea

estetico-industrială. Așa cum am mai remarcat, în întreaga mișcare a esteticii industriale mondiale, criteriul economicității, al economiei de muncă și de materiale și al reducerii prețului de cost apare ca principiul numărul unu al acestei discipline.

Procesul de modernizare și de asimilare a unor noi produse, pe calea îmbunătățirii continue a calității implică și determinarea efectelor economice pozitive generate de estetica industrială. Dacă estetica industrială este factor al asigurării îmbunătățirii valorii de întrebuințare a produsului și al economiei de muncă socială în general, atunci ea este și un factor de prevenire a așa-numitei uzuri morale a produsului industrial. O mașină, spunea Marx, „pierde din *valoarea ei de schimb* în măsura în care mașini de aceeași construcție pot fi reproduse mai ieftin sau în care apar mașini mai bune făcându-i concurență” 21. Dar oare „parametrii” esteto-industriali ai mașinii nu se pot „uza” și ei agravând sau grăbind în general uzura morală a mașinii? După părerea noastră, tocmai în virtutea modalităților directe prin care concură la ieftinirea produselor și la ameliorarea de ansamblu a calității, estetica industrială participă și la producerea uzurii morale a produsului industrial, în economia mondială, în schimburile internaționale, după cum este știut, criteriile de apreciere estetico-industriale în sens larg (nu numai simplu finisaj, ori aspect, căci adesea aspectul poate fi agreabil, dar nejustificat nici funcțional și nici economic) ocupă o pondere crescândă. Aici intervine și un alt criteriu, indicator al calității produselor și anume gradul de competitivitate al acestuia, modul în care se raportează pe plan tehnico-economic, dar și estetico-industrial la alte produse similare existente pe piața internațională. Socotim că un factor esențial la ora actuală al creșterii competitivității produselor românești în export, al creșterii puterii acestora de a concura produse ale unor firme străine, al obținerii unor prețuri favorabile în schimburile externe trebuie să fie promovarea cu hotărâre atât în producția mijloacelor de producție, cât și a bunurilor de consum a esteticii industriale. Principiile pe care le formulează unii „designeri” și industriașii din occident: „lucrul urât se vinde prost”, sau „calitățile estetice superioare înseamnă o afacere reușită”, definesc de fapt într-o optică specifică efectele economice considerabile pe care le oferă estetica industrială. Ridicarea calității producției industriale – alături de ceilalți factori esențiali –, prin mijloace estetico-industriale, creșterea competitivității produselor

românești în arena schimburilor internaționale poate deveni un

41



⁴² K, Marx, *Capitalul*, Edit. politică, 1960, p.

factor important al creșterii prestigiului economiei noastre naționale în lume.

Introducerea în producție a cerințelor esteticii industriale, obținerea unor efecte economice pozitive prin intermediul acestei activități implică în mod obligatoriu justificarea economică a soluțiilor estetico-industriale preconizate. De aceea, întregul ansamblu de intervenții creatoare ale esteticianului industrial este direct corelat cu aspectele tehnicofuncționale, constructive, cât și cu cele de ordin economic. Bunăoară, în proiectarea unor noi forme industriale, nu numai că se face o raportare la evoluția anterioară a formelor și la cele în producție, astfel încât să poată interveni o ameliorare autentică, dar de regulă se fac prospecțiuni și se încearcă estimarea evoluției ulterioare, corespunzător unui întreg complex de factori. Aspectele organizării planificate, ale prospectării pieței, ale perspectivei economice sunt esențiale pentru obținerea unor efecte economice superioare. Remarcând coordonatele economice ale activității esteticianului industrial, doi autori englezi observau că un obiect bine proiectat trebuie să corespundă cerințelor (fizice și emoțional-estetice) ale populației, asigurând succesul pe piață. Pentru aceasta produsul trebuie să fie justificat economic, să fie un produs metodic, rezultat dintr-o politică economică precisă, dintr-o prospectare clară a pieței și dintr-un efort de reducere, a prețului de cost – 2. Incorectitudinea desenului industrial poate genera erori vizibile doar la încercarea produsului, ceea ce ar însemna timp irosit și preț nejustificat. Într-un articol privind locul și însemnătatea noii discipline în viața economică, H. Vienot explică necesitatea ca așa-numitul „product planning” să

devină esențial în activitatea esteticianului industrial. Arătând că „product planning”-ul depășește firește cadrul esteticii industriale, Vienot precizează totodată că studiul planificat al lansării unui nou produs, folosirea acestui instrument de coordonare între „marketing” și tehnică oferă posibilități vaste sporirii rolului esteticii industriale, avântului acestei discipline¹³¹. Preocupări similare de precizare a valorii economice a efectelor produse de estetica industrială formează obiectul unor lucrări, studii, ori chiar congrese”. Aceste aspecte, chiar dacă nu au valoarea unei demonstrații, permit cel puțin înțelegerea faptului că domeniul esteticii industriale nu presupune o intervenție arbitrară și neavizată asupra obiectului industrial, nu înseamnă nicidecum o încărcare a obiectului cu elemente inutile și care ar cere investiții mari fără să producă efecte economice pozitive. Dimpotrivă, caracterul acestei discipline care îmbină rigurozitatea științifică și inventivitatea creatoare apare ca unul din factorii de asigurare a unei înalte eficiențe economice a producției.

Efectele economice ale esteticii industriale, atât pe planul produsului industrial, cât și a cadrului material și a ambianței muncii industriale trebuie corelate și cu problemele *standardizării* moderne. Socotim că în standardele actuale de calitate în țara noastră sunt insuficient studiate posibilitățile de a formula anumite normative – pornind de la acele condiții pe care le întrunește industria noastră și de la performanțele tehnico-economice și estetice mondiale – în care să fie precizate și anumite coordonate ce țin de domeniul esteticii industriale.

În virtutea valorii economice deosebite a esteticii industriale și a locului pe care îl ocupă în asigurarea continuei creșteri a calității producției industriale, aceste aspecte necesită și o abordare corespunzătoare pe plan *jurisdicțional*? /. Dacă în legislația altor state desenele și modelele industriale sunt reglementate, în legislația țării noastre acest aspect nu și-a găsit tratarea corespunzătoare. Credem că o revizuire în acest sens a textului jurisprudenței actuale prin includerea unor reglementări privind desenul și modelul industrial (ni elementele de noutate și originalitate pe care le presupune), ar stimula într-o mai mare măsură creația tehnico-estetică în țara noastră.

Aceste câteva aspecte asupra cărora am socotit necesar să ne

oprim, atesta faptul că problemele esteticii industriale au o A'aloare mult mai largă decât simpla „estetizare” a procesului industrial și a muncii industriale, relevând aspecte de importanță economică majoră ce constau, în ultimă analiză, în participarea directă la creșterea eficienței economice a producției industriale. Aceasta demonstrează necesitatea imperioasă de a se promova cu consecvență în industria românească principiile și metodele creației estetico-industriale, ca cerință de valoare esențială a industriei moderne.

Documentele partidului și statului nostru acordă o atenție mereu mai mare problemelor creșterii eficienței economice a producției industriale. În scopul îndeplinirii cu succes a directivelor Congresului al IX-lea al partidului privind necesitatea ridicării pe o treaptă calitativ superioară a întregii activități economice, ca o condiție primordială a îndeplinirii obiectivelor desăvârșirii construcției socialiste, Conferința Națională a P.C.R. a elaborat un ansamblu de măsuri menite să asigure perfecționarea conducerii și planificării economiei naționale corespunzător condițiilor noii etape de dezvoltare socialistă a României. În strânsă legătură cu transformările preconizate în structura economicoorganizatorică a economiei naționale ni se pare utilă studierea propunerii privind organizarea, la început experimental, cel puțin în două centrale industriale – una din domeniul construcțiilor de mașini, alta din domeniul bunurilor de consum – a unor birouri complexe de estetică industrială, capabile să deservească întreprinderi similare sau conexe pe planul concepției estetico-industriale a produselor. Aceste birouri ar putea să unească sau să folosească aportul unor cadre de proiectare, arhitecți, plasticieni, colorişti, graficieni, psihologi, economişti etc. Aceasta ar stimula, în primul rând, elevarea calității estetice a produselor la nivelul celor mai bune performanțe mondiale, cât și dezvoltarea unei experiențe proprii care ulterior, dovedindu-și valoarea social-economică, să poată fi extinsă și în alte domenii.

Preocupările în acest domeniu trebuie însă abordate într-o perspectivă mai largă. Astfel, faptul că suntem deficitari la capitolul informație, documentare în domeniul esteticii industriale, ar necesita – după opinia noastră – o preocupare mai sistematică din partea organelor de resorț.

Pe de altă parte, complexitatea pregătirii esteticianului industrial impune specializarea în aceste domenii a unor instituții de

învățământ. Ar fi utilă crearea inițial cel puțin a unor secții de estetică industrială pe lângă Institutul de arhitectură sau cel de arte plastice, care să predea obiecte

²⁵ Socotim remarcabilă inițiativa Camerei de Comerț a R.S. România de a crea un centru de documentare în estetica industrială, dotat cu lucrări și reviste, inițiatoare a unor traduceri, precum și organizatoare a unei expoziții cu prototipuri ale unor firme străine, apreciate în cataloagele de estetică industrială.

specifice *acestei* discipline și să asigure, mai ales, formarea capacității de a lucra independent la parcurgerea tuturor etapelor de proiectare estetic-industriale (o pondere mare de lucru la planșe și în atelierul de machete). Predarea unor elemente de estetică industrială în institutele tehnice, economice, comerciale etc., sau chiar în liceele industriale, ar facilita de asemenea pregătirea unor specialiști în acest domeniu.

Inițierea unor concursuri și a unor expoziții permanente sau semipermanente de produse cu performanțe tehnico-economice și estetic-industriale superioare este, de asemenea, o condiție necesară, indispensabilă a unei elevări a valorii estetice a producției industriale românești.

Credem că asemenea măsuri sunt dictate de cerințele producției moderne, de cerințele competitivității pe piața internațională și că ele au o justificare economică evidentă.

Estetica industrială și psihofiziologia muncii

Efectele pozitive ale esteticii industriale în viața economică și socială, în viața spirituală a oamenilor se realizează în bună parte prin efectele produse în psihofiziologia proceselor de muncă. Mai mult, așa cum am arătat și în capitolul anterior, însăși existența disciplinei „estetica industrială”, ca disciplină științifică obligă la corelarea principiilor estetic-industriale cu cele de psihologie industrială, în general, și de ergonomie, în special.

Valoarea economică și educativă a ameliorărilor estetic-industriale implică considerarea naturii complexe a cadrului muncii, atât prin prisma condițiilor sociale de realizare a muncii și a condițiilor psihosociale, cât și prin cea a condițiilor fizice ale ambianței de lucru, aspecte ce se interferează și se completează prin efectele ce le exercită asupra psihofiziologiei muncii industriale. De altfel, deși nu fac o analiza suficientă a problemei, limitându-se doar la enunțuri, unii

psihologi remarcă, bunăoară, necesitatea includerii în condițiile fizice ale ambianței pe cele ce privesc „estetica locului de muncă” (Gh. Iosif) 20. Alți specialiști, preocupați mai mult de psihosociologia muncii, amintesc despre cercetări, care arată că tonalitatea estetică și afectivă a cadrului fizic poate să se comunice percepțiilor sociale. Astfel, după Friedmann și Naville, „atunci când cadrul material e «urât» oamenii care lucrează în el par deprimați” 132. Pornind de la asemenea considerente se vorbește uneori despre apariția unei „estetici a muncii” (Maslow și Mintz) 133.

În orice caz, corelarea esteticii industriale cu cerințele psihologiei industriale, mai ales ale ergonomiei este esențială în studiul unor direcții ale evoluției tehnicii moderne. Rapida dezvoltare a tehnicii de producție influențează sensibil laturile fiziologică și psihologică a muncii. Procesele de continuă mecanizare și automatizare a producției, precum și complicarea continuă a mașinilor, corelată cu creșterea productivității lor, direcțiile de evoluție ale laturilor estetico-industriale ale producției industriale moderne, solicită o investigație atentă a determinărilor psihofiziologice ale muncii. Numai în acest context reprezentările noastre privind valoarea transformărilor estetico-industriale în obținerea unor efecte socio-economice și estetico-educative majore, pot fi semnificative și cât mai complete.

După părerea noastră intervin aici două aspecte: pe de o parte, cele ce privesc procesele de construire a mașinilor moderne, care prin înaltele lor performanțe tehnico-economice, prin înaltul lor grad de complexitate produc corective în specificul muncii industriale, determinând deplasări în raportul dintre solicitarea fizică și cea intelectuală a muncitorului în sensul unei creșteri serioase a încărcăturii psihocmoționale a muncii. În acest context se impune atât soluționarea chestiunilor ce vizează raportul între forța fizică a muncitorului și mașină (mănuirea pedalelor, manetelor, volanelor etc.), cât și cele ce privesc aspectele psihologice (atenție, precizie, perceperea informației, rapiditate în decizii etc.). Pe de altă parte, în realizarea bunurilor de consum se impune mai ales valorificarea psihoestetică a elementelor formocromatice, atât pe planul unei

utilizări, folosiri eficiente (perceperea clară a formelor în legătură cu funcționalitatea produsului, caracterul informațional al formelor, încadrarea în ambianța consumatorului etc.), cât și pe cel al oferirii unei „plăceri”, „satisfacții” estetice cât mai depline.

Ergonomia joacă în acest sens un rol excepțional în activitatea esteticianului industrial, exprimând acele coordonate de ordin psihologic, care asigură eficiența socială, tehnico-economică și estetic-educativă a activității esteticianului industrial. Academicianul Al. Roșca arăta ca procedarea în proiectarea și producerea produselor industriale numai la criteriul „bunului-simț”, al aproximării este periculoasă și conduce la erori, greșeli inadmisibile¹³⁴. Ergonomia care studiază „problemele adaptării mașinii la om”¹³⁵, „știința unor mijloace de producție superioare, ale celei mai importante valori „homo faber”, omul în muncă disciplina ce-și propune punerea de acord a caracteristicilor constructive ale mașinii cu caracteristicile omului ce le dirijează¹³⁶, „știința capacităților funcționale ale omului în procesele de muncă, având drept scop crearea pentru acesta a unor condiții optime de lucru” etc., are o valoare hotărâtoare pentru estetica industrială, în genere, în proiectarea industrială modernă.

Aspectul esențial este aici atragerea atenției asupra faptului că nu este vorba de proiectarea și fabricarea unor produse industriale „în sine”, ci a unor produse care să servească *oamenilor* în vederea satisfacerii unor trebuințe sociale concrete. Acest aspect îl remarcă și Le Corbusier într-un context mult mai larg, acela al ingineriei (originecristing), care are, după el, calitatea de a sublinia faptul că echipamentele industriale „sunt destinate oamenilor”, „factorului uman”¹³⁷. Sociologul francez G. Friedmann socotea că adaptarea mașinii la om este deja o caracteristică majoră a actualei etape a revoluției industriale¹³⁸.

De exemplu, în aprecierea raportului dintre condițiile de muncă și mediul fizic, a influențelor mediului fizic asupra activității muncitorului, esteticianul industrial trebuie inevitabil să opereze cu date furnizate de ergonomie privind asemenea aspecte ca: poziția de

¹³⁴ Vezi, *Psibologia industrială*, Edit. Academiei, 1967, p. 12.

¹³⁵ „Vademecum d'ergonomie destine a Pindustrie”, Bibi. techn. Philips, Paris, 1964, p. VI.

¹³⁶ Cf. Mc. Corrnik Ey. „Human engineering”, Mc. Graw-Hill book, N.Y., 1957.

¹³⁷ „L'engineering”, Sofredoc-Editeur, Paris, 1962, p. 9.

¹³⁸ G. F r i e d m a n n, *Problmes humains du machinisme industrial*, Gallimard, Paris, 1961, p. 96.

lucru, datele antropometrice, caracteristicile scaunelor muncii, înălțimea planului de lucru, zonele de lucru, compoziția locului de lucru etc. Este vorba, deci, ca formele concepute de esteticianul industrial să corespundă unor cerințe multiple – pe plan tehnico-funcțional, pe plan estetic, dar și pe plan ergonomie, asigurând randament maxim în exploatare, precum și un anumit grad de confort și plăcere în activitatea de muncă. Există în acest domeniu o vastă experiență internațională, dar și națională.

Laboratoarele de psihotehnică ce au funcționat în țara noastră încă din deceniul al doilea al secolului, studiile publicate în „Jurnalul de psihotehnică” (condus de C. Rădulescu-Motru), dar mai ales experimentele și studiile de psihologie contemporană furnizează date importante celor ce lucrează în proiectarea industrială. În legătură cu aceste aspecte, interesante sunt și experimentele Bridehmgaifce privind forma uneltelor de muncă realizate de specialiștii cehoslovaci (Pavel Tužna, Zdeněk Covarj – apreciați și pentru aportul lor la dezvoltarea esteticii industriale) 36.

Dar unul din aspectele care preocupă în cel mai înalt grad ergonomia și în care s-au făcut studii mai ample, privește mai ales recepția și prelucrarea informației, decizia și reacția, în legătură cu munca operatorului în fața aparatelor de comandă și control ale utilajelor moderne. Aci intervin mai ales aspectele ce privesc funcțiile psihice superioare. Una din problemele concrete este studiul muncii operatorilor în raport cu proiectarea cadranelor, contoarelor, comenzilor etc. Proiectarea formei acestora, concepția grafismului, a simbolurilor, compoziția lor în cadrul panoului, gama cromatică etc., care, de regulă, sunt în atribuția esteticianului industrial, trebuie neapărat să țină seama de principiile ergonomiei. Forma cadranelor sau contoarelor, grafismul simbolurilor, raportul între cadran și acul indicator au un rol esențial în preîntâmpinarea erorilor, în ridicarea gradului de precizie și rapiditate al reacției etc. De exemplu, cadranul cu ac fix și panou mobil este mai puțin indicat, mai greu de citit. Contorul este indicat în *lectura* unor valori, dar mai puțin indicat în *evaluarea* valorilor, în controlul de poziție, în punerea la punct a unor valori dorite. Grafismul este și el un element care poate asigura precizie, rapiditate și ușurința în citirea unor date, dar care atunci când este necorespunzător, poată produce dificultăți în lectură sau chiar erori nedorite. Cercetări interesante au fost realizate și în țara noastră,

prin colaborarea Institutului de psihologie al Academiei cu Institutul de proiectări energetice, în ce privește aspectele ergonomice ale activității operatorului în sistemul energetic, precum și alte colaborări ale psihologilor cu diverse domenii ale industriei automatizate și semiautomatizate¹³⁹. Printre altele, de pildă, în studiul cauzelor și a formelor oboselii lucrătorilor din transporturi, V. Ceaușii preciza că „solicitarea psihică a operatorului depinde mult de forma, culoarea și modul de amplasare a dispozitivelor de comandă, rezistența opusă de acestea la acționare, forma, culoarea și amplasarea aparatelor de control etc”.¹⁴⁰.

Importante sunt și alte aspecte abordate de psihologia generală și mai ales cea industrială. Alături de psihologia formelor cu implicațiile ei în industrie, cercetările de percepere a culorilor sau cele privind influența stimulenților acustici etc. sunt de o valoare deosebită pentru estetica industrială. După M. Golu și Gh. Zapan, de exemplu, culoarea ca atribut general al obiectelor, unul din „criteriile de apreciere, cel puțin empirică, a calității de frumos sau urât a diferitelor obiecte” trebuie studiată prin prisma influenței lor psihologice (de exemplu, în mod diferit în cadrul percepției unor obiecte statice sau a altora dinamice). Problemele raportului între industrie și culorile funcționale sau de ambianță sunt urmărite de psihologii industriali atât prin efectele economice și psihologice, cât și prin cele estetice. În același spirit este analizată și valoarea psihologică a muzicii funcționale. C. Botez scrie în acest sens: „Bine organizate și judicios progr aifiate, emisiunile de muzica funcțională în întreprinderi aduc un spor de productivitate, o scădere a rebuturilor, ca și a accidentelor de muncă și combaterea într-o oarecare măsură a oboselii premature și a monotoniei”^{4U}.

Estetica industrială trebuie să acorde, așadar, o importanță majoră problemelor de psihologie industrială în general și celor de ergonomie în special. Efectele psihofiziologice ale esteticii industriale devin, în cele din urmă, efecte cu valori noi, prin implicațiile pe care le au asupra creșterii atât a eficienței muncii industriale, cât și a satisfacției, a satisfacerii unor cerințe spirituale ale muncitorului și, în general, a consumatorului de produse fabricate industrial.

¹³⁹ *Psihologia industrială*, lădit. Academiei, 1967, pp. 14--15,

^{3a} *Revista de psihologie*, nr. 1, 1966, p. 46.

De aceea, mereu, mai mult în studiile de estetică industrială, sunt abordate chestiunile ce privesc raporturile dintre această disciplină și ergonomie, îndeosebi. Asupra necesității de a elimina subestimarea aspectelor de ergonomie (atât în domeniul mijloacelor de producție, cât și a bunurilor de consum) atrag atenția, de exemplu, specialiștii americani 11, cei francezi¹⁴¹, sovietici⁴! japonezi etc. Producătorul de mașini-unelte francez Paul Gambin formula părerea că pentru firma sa, care colaborează strâns cu esteticienii industriali, problema aspectelor psihofiziologice ale formei și culorilor mașinilor pe care le produce are „o importanță capitală, de ele depinzând posibilitățile unei utilizări cât mai eficace a mașinilor, cele ale unei ușoare întrețineri, cât și ale creării unei ambianțe plăcute de muncă etc”.¹⁴².

Dar în literatura ce abordează problemele esteticii industriale pot fi întâlnite și puncte de vedere care, în ansamblul lor, deplasează atenția în sfera unei relații cu o psihologie ce implică serioase obiecții. După E. Fraenkel, trebuie puse într-o relație aspectele estetice ale produselor industriale și comportamentele umane în microcosmosul industrial etc., cu „trebuințele instinctuale refulate sau nu, cu complexele freudiene clasice, cu determinările arhetipice, cât și cu entitățile colective și cosmice care intervin în universul fenomenal prin persoanele interpușe” ⁴, i. După Fraenkel, analiza concepției estetico-industriale a automobilului „Renault 4 C.V.”, prin calitățile sale formale ar răspunde eficace unor „trebuințe libidinoase refulate sau exacerbabile ale clientelei” ⁴⁷. Pulsunile agresive, cele sadice, sau de altă natură, în genere „forțele extraconștiente” sunt socotite de autor ca determinante în concepția estetico-industrială.

Punctul de vedere exprimat de către Fraenkel ni se pare că atestă o optică falsă, c. e. distrage atenția de la chestiunile esențiale ale esteticii industriale și de la relațiile autentice cu psihologia industrială. Absolutizarea aspectelor subconștientului, a „instinctelor refulate” nu este de natură să definească direcții majore în proiectarea laturilor formo-cromatice ale produselor industriale, împinge spre considerarea unor cazuri patologice ca definitorii pentru caracterele estetico-industriale ale produsului.

Estetica industrială are în schimb nevoia organică de a introduce în ecuația factorilor ce trebuie soluționați pe cei ce privesc psihologia științifică a muncii industriale, ea trebuie să-și asigure obținerea unor efecte economico-tehnice și estetice în strânsă corelație cu cele psihofiziologice.

R. Fraenkel, *Ihtheiique industrielle ci pfidxvialyțe*, în „Ești) – lique industrie Hc”, P.U.F., Paris, 1952, p. 177.

⁴⁷ *Idem*, pp. 179 – 180.

m

Locul esteficii industriale în ansamblul mijloacelor de educație estefică

În formarea și dezvoltarea culturii estetice a omului contemporan, alături de creația artistică și împreună cu ea, estetica industrială reprezintă un mijloc important. Întrucât am încercat să pledăm pentru o *estetică* industrială, se impune cu necesitate să relevăm valoarea deosebită a acestei discipline în influențarea universului spiritual al oamenilor, mai ales a acelei laturi ce se referă la satisfacerea cerințelor estetice, specific umane.

Atitudinea estetică a oamenilor se formează în procesul activității de muncă; în activitatea lor de satisfacere a trebuințelor materiale, sociale, oamenii își formează și își dezvoltă „simțurile umane subiective” (Marx), ochiul uman sensibil la frumusețile formelor și culorilor, urechea muzicală. „Abia prin complexitatea obiectual desfășurată a esenței umane se constituie complexitatea simțirii *umane* subiective, abia astfel sunt în parte educate, iar în parte create o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, pe scurt *simțuri* capabile de desfătări omenești, simțuri care se afirmă ca forțe esențiale *umane*”¹⁴³.

Teza fundamentală a sociologiei marxiste, privind valoarea determinantă a existenței sociale materiale în raport cu universul spiritual al societății apare în calitate de premisă indubitabilă a studiului procesului constituirii și dezvoltării construcției estetice.

În procesul activității materiale de producție, oamenii își formează și dezvoltă, printre altele, acea capacitate specific umană de a „produce în afara necesității fizice” și eliberându-se de ea, de a „reproduce toată natura”, „de a sta liber în fața produsului său”.

„Animalul – scria Marx –

modelează materia numai pe măsura și după necesitatea speciei căreia îi aparține, pe când omul știe să producă pe măsura oricărei specii, și știe să imprime întotdeauna obiectului măsura care-i este inerentă; de aceea omul modelează materia și potrivit legilor frumosului”¹⁴⁴. În același spirit, Engels caracterizează trecerea de la biologic la social, de la animalitate la om, ca proces ce presupune constituirea în procesul activității de muncă a capacităților conștiente complexe, implicit a capacității de însușire estetică a realității, a calității de a face din muncă un act complex de creație ce include și creația estetică, „după legile frumosului”. Omul creează universal, „pe măsura oricărei specii”, are deci capacitatea de a înțelege tabloul complex, plin de relații, de conexiuni – al realității și, pe aceasta bază, capătă un dezvoltat simț al caracterului plenar al realității, un dezvoltat simț al frumosului, armoniei etc.

Aprecierea lui Marx din „Manuscrisele economico-filozofice” este și un prilej de a înțelege mai profund problema raportului dintre frumos și util. Frumosul și utilul nu sunt și nu pot fi în accepțiunea lui Marx noțiuni antinomice, ci corelate, căci „utilul” uman, „utilul” social apare ca scop și produs al activității de muncă, muncă pe care omul o desfășoară și în conformitate cu legile frumosului. Aceasta nu ne poate duce însă la concluzia unei absolute identități a celor două noțiuni, căci, deși sunt sincretice prin geneza lor, ele satisfac trebuințe omenești de natură diferită, iar, pe de altă parte, cantitatea de „util” și de „frumos”, într-un produs fabricat de om nu este întotdeauna echivalentă, ci cunoaște diferențieri mai mari sau mai mici, dar care sunt sensibile de cele mai multe ori. Mai curând, am putea spune că, în anumite limite, apare o tendință de corespondență între util și frumos.

Istoria culturii și civilizației umane relevă pe baza unor cercetări ale etnografilor, arheologilor etc., faptul că primele manifestări estetice ale omului pot fi greu despărțite de activitatea de muncă, de procesul de producere a uneltelor. În procesul muncii sociale, omul primitiv trece de la o apreciere spontană a unor forme utile naturale – care deopotrivă produc și plăcere, satisfacție – la crearea, inventarea unor noi forme care să corespundă cât mai adecvat finalității uneltelor, le dă acestora „forma care le este inerentă”. Dar

treptat în evoluția sa istorică, omul realizează o trecere de la o apreciere estetică spontană la preocuparea de a-și satisface nevoia de frumos, însoțind inventivitatea tehnicofuncțională cu o specifică creativitate estetică, cu grija pentru perfecțiunea „estetică” a produsului.

Creativitatea artistică a omului nu a apărut, așadar, dintr-odată, ci este rezultatul desprinderii la un moment dat a „autonomizării” relative a satisfacției estetice, de cea practică-utilitară, tehnico-funcțională. Creația formală, cromatică, ornamentală, ritmică etc., s-au născut în viața practică, în producția de unelte solicitate de satisfacerea trebuințelor omenești. Abia mai târziu din acest act complex al muncii începe să se producă o disociere a valorilor, o detașare a valorilor estetice de cele utilitare, chiar dacă aceasta nu va căpăta în toate cazurile un caracter tranșant, riguros.

În procesul de satisfacere a gusturilor și idealurilor estetice ale oamenilor, constituirea artei ca formă distinctă a vieții spirituale, a conștiinței sociale a oamenilor a constituit, firește, unul din momentele de cea mai mare însemnătate¹⁴⁵. Aceasta, însă, nu poate exclude rolul formelor extraartistice în procesul de educare estetică, nu poate înlocui investigarea caracterului complex al actului de educație estetică.

Procesul educației estetice are o natură foarte complexă, tot astfel cum complexă este și natura satisfacției estetice. De aceea, alături de domeniul artelor și împreună cu acesta, esteticul în viața cotidiană, în cadrul material al vieții umane, în muncă, în arhitectură și urbanism, în ținuta vestimentară etc. – sunt factori ce nu pot fi excluși din sfera acțiunii estetico-educative. Aceasta se impune cu atât mai mult, cu cât adesea, în literatura estetică se practică o abordare unilaterală, îngustă, a educației estetice, redusă exclusiv la mijloace artistice.

Dar dacă în întreaga istorie a umanității, ambianța estetică a avut totuși un caracter variat, dat atât de varietatea producției artistice, cât și de obiectivarea unor idealuri și gusturi estetice în cadrul material al vieții, în epoca contemporană, când revoluția tehnico-științifică marchează un avânt nemaiîntâlnit al creației

tehnice, când produsele unei industrii moderne au pătruns în toate sectoarele vieții umane, când devine de neconceput existența omului contemporan în afara „mediului tehnic-industrial”, trebuie să acordăm cea mai mare atenție problemelor referitoare la căile și mijloacele prin care producția industrială poate într-o măsură crescândă să dea satisfacție nu numai la cerințe tehnic-utilitare, ci și estetice. Estetica industrială se constituie în acest cadru ca un factor esențial.

Atenția pe care trebuie să o acordăm valorii estetice a produselor tehnico-industriale, care au „invadat” întreaga ambianță cotidiană este, așadar, nu numai de importanță economică ori sociologică, ci într-un înalt grad de importanță majoră pentru formarea conștiinței estetice a contemporanului.

Valoarea estetic-educativă a producției industriale, a ca drului și ambianței muncii trebuie privită deopotrivă prin prisma continuei perfecționări a sensibilității estetice a producătorului, dar și a beneficiarului produsului industrial. În treacăt notăm că în acest domeniu ni se pare mai îndreptățită decât în cel al artelor, folosirea termenilor „producător”, „consumator”, „beneficiar”, care presupun o anumită tentă utilitară, economică.

Semnificația cunoscutei teze a lui Marx din „Introducere la critica economiei politice”, după care: „Producția nu numai că furnizează trebuinței materialul, dar furnizează și materialului trebuință” (...) „*producția produce... nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect*”¹⁴⁶, este indisolubil legată de explicarea funcției estetic-educative pe care trebuie să o exercite producția industrială. Producția industrială modernă este, așadar, un obiect ce satisface trebuințe multiple ale subiectului – trebuințe tehnic-utilitare, dar și spirituale – și totodată un factor stimulator pentru realizarea unui subiect caracterizat prin gusturi mereu mai elevate, printr-un rafinament estetic sporit.

Circuitul complex al relației *subiect creator-obiect-subiect beneficiar*, consumator are o importanță deosebită în mecanismul exercitării funcției estetic-educative a producției industriale. În primul rând, se impune atenției necesitatea de a acorda o atenție sporită rolului pe care-l joacă subiectul creator al obiectului industrial, adică esteticianul industrial integrat întregului ansamblu al producției

industriale. Capacitatea de a realiza produse industriale care să se caracterizeze printr-o realizare tehnico-constructivă superioară și totodată prin calități estetice remarcabile și cât mai bine adecvate structurii și funcționalității obiectului tehnic este în zilele noastre unul din prilejurile deosebit de eficace ale educării gusturilor estetice ale oamenilor. Aceasta se datorează faptului că, deși muzeul, teatrul, cartea și mijloacele moderne de informare – cinematograful, radioul, televiziunea etc. – sunt mai mult la îndemâna unor mase largi, ele nu sunt, de regulă, decât obiect al clipelor dinafara preocupărilor de muncă și a îndeletnicirilor cotidiene etc. Omul de azi însă își petrece cea mai mare parte a vieții sale active la locul de muncă, în ambianța orașului, a mijloacelor de transport, în ambianța locuinței, a aparatelor și instrumentelor de uz gospodăresc etc. Acest cadru al obiectelor materiale constituie, așadar, ambianța în care omul își petrece activitatea sa de interes social, sau personal, ambianță care nu joacă însă numai rolul unui cadru cu valoare utilitară, ci și cu valoare emoționalestetică. Un cadru material de obiecte bine adecvat scopului, o ambianță cu calități estetice remarcabile oferă satisfacție, plăcere în desfășurarea activităților umane, face sensibilitatea și rațiunea omenească mai receptivă la frumos, îi îmbogățește universul valorilor estetice, îl face mai competent și mai exigent în aprecierea oricărei valori estetice, fie ea extraartistică, ori artistică. Ambianța formală, ori coamatică pe care ne-o oferă produsul industriei contemporane – atât cel pe care-l reîntâlnim în activitatea de muncă, precum și cel pe care-l avem la îndemână în afara locului de muncă, acasă bunăoară – contribuie într-o măsură considerabilă la perfecționarea sensibilității estetice a oamenilor. Reacția negativă a unor esteticieni ca Ruskin sau Morris față de posibilitățile estetice ale producției industriale, formularea unei antinomii estetică-industrie, era condiționată de inadaptabilitatea industriei de la sfârșitul secolului trecut, ca de altfel și mai târziu, de a promova o producție cu înalte calități estetice, de inexistența încă a unui stil propriu industriei și de încercarea nejustificată de a reproduce prin mijloace mecanice forme ce erau proprii producției meșteșugărești. Dar, dacă astăzi se poate vorbi fără îndoială nu numai de înalte performanțe tehnico-utilitare ale produsului industrial – incomparabil superioare produsului meșteșugăresc –, ci și de închegarea trăsăturilor unui stil industrial, dacă astăzi industria și-a găsit resursele pentru a făuri produse a căror

calitate superioară să fie complexă să afecteze toate componentele sale, sunt necesare eforturi pentru valorificarea acestor potențe multiple ale industriei. Introducerea în ultimele decenii a esteticii industriale se remarcă prin posibilitățile acestei noi discipline (și profesii) de a participa la fabricarea unor produse care să integreze în mod armonios perfecțiunea tehnică și economicitatea cu perfecțiunea estetică, făcând prin aceasta să sporească valoarea socială a producției industriale. Dar tocmai în virtutea existenței acestor premise reale devine de neconștient. inadmisibilă realizarea unor obiecte de gust îndoielnic, obiecte care deși adesea sunt bine concepute din unghiul de vedere al realizării tehnice sunt de o joasă calitate estetică. În egală măsură, însă, apar ca necorespunzătoare tendințele „estetizante”, care în numele unor preocupări pentru frumos subapreciază necesitatea unei corespondențe a caracterelor tehnico-constructive cu cele estetico-industriale, ocupându-se numai de „aparența” produselor, de „șocarea” consumatorului, ceea ce în numeroase cazuri semnifică preocupări exclusiv formale, ori cromatice „în sine”, creând iluzia unui produs nou și din unghiul de vedere practic-utilitar. Evitarea subestimării valorii estetice a produsului industrial, ca și a supraestimării „estetizante”, promovarea corectă a cerințelor esteticii industriale sunt mijloace esențiale de afirmare a funcției estetico-educative a industriei, atât prin produsele fabricate, cât și prin cadrul și ambianța producției industriale.

Calitățile estetice ale produsului industrial sunt apreciate și asimilate de subiectul consumator. Aflând o sursă nouă de satisfacție estetică, sporindu-și capacitățile de valorificări estetice, exigența estetică – consumatorul produsului industrial devine unul din factorii stimulatori ai frumosului industrial, la măsura în care industria, prin produsele ei, creează un „public” competent, în măsura în care ea este promotoare a unor obiecte ce posedă o valoare estetică autentică, industria își află în consumatorii ei nu numai un arbitru, un judecător exigent, dar și un colaborator al procesului de creație industrială.

Relația creație-asimilare este însă mult mai dificilă decât pare la prima vedere, deoarece ea este mediată de un șir de factori ce se interpun în faze diferite. E vorba mai ales. de verigile ce intervin în sfera producției și desfacerii obiectelor industriale, verigi inevitabile în sfera circulației valorilor materiale, cum ar fi cadre de conducere ale vieții economice și ale întreprinderilor industriale, cadre economice

responsabile de aprobarea și achiziționarea pentru desfacere a produselor, merceologi, cadre din comerț etc. Necesitatea de a conjuga competența tehnico-economică, cu competența estetică, cu gustul pentru frumosul autentic se impune cu acuitate și în cazul acestora, ca o condiție de cea mai mare însemnătate pentru exercitarea cât mai deplină a funcției estetico-educative a industriei.

Industria, prin produsele fabricate cu participarea competentă a esteticianului industrial, este factor activ al luptei pentru amplii icarea sensibilității estetice a contemporanilor, pentru învingerea a tot ceea ce este dovadă a unui gust îndoielnic.

Socialismul, societate liberă de exploatare, expresie a unei dezvoltări conștiente, armonioase, corespunzător cerințelor necesității sociale obiective, asigură alături de înaltul avânt social-economic, un progres larg al vieții spirituale, pe ecranul fertil al ideologiei socialiste. Preocuparea pentru dezvoltarea multilaterală a cetățeanului patriei socialiste vrzează alături de îmbogățirea orizontului politic, moral, științific etc, o perfecționare a orizontului său estetic.

Socialismul este nemijlocit legat de promovarea frumosului în viață, în muncă etc. Promovarea valorilor estetice este scop major al noii societăți.

Formarea gustului estetic al maselor, satisfacerea cerințelor ide frumos ale acestora se înscrie între preocupările centrale ale politicii partidului nostru. Noile relații sociale ce au triumfat în țara noastră au creat câmp larg de afirmare potențelor și aptitudinilor spirituale ale oamenilor, au amplificat necesitățile estetice ale acestora. Actul complex al satisfacerii necesităților și exigențelor estetice ale unui om cu o cultură estetică mereu mai înaltă nu poate fi realizat la scara întregii noastre societăți decât antrenând în mod activ ansamblul de mijloace – artistice și extraartistice – ale leducației estetice. Estetica industrială trebuie înscrisă azi cu hotărâre printre acestea. Ea trebuie să joace un rol esențial în a da viață acelor preocupări înscrise în atenția politicii economice a partidului, de a da produse „care să satisfacă în condiții mai bune cererile, exigența și gustul estetic tot. mai ridicat al oamenilor muncii” să politica economică și culturală a partidului nostru, atenția sporită acordată ridicării calității produselor industriale, creșterii eficienței economice a industriei, precum și eforturile de creștere a culturii producției, ansamblul măsurilor

menite să asigure o dezvoltare multilaterală a omului societății noastre socialiste – asigură cadrul cel mai propice pentru ca estetica industrială să se înscrie în centrul atenției vieții economice și spirituale în patria noastră, ca un factor important de ridicare a României socialiste pe noi trepte ale civilizației și progresului.

52 N i e o 1 a e Ce au șescu, Rapori la Conferința Națională a P.C.R., Hdit. politică, 1967, p. 89.

CUPRINS

Pag»

INTRODUCERE 5

INDUSTRIE ȘI ARTA U

SPECIFICUL PRODUCȚIEI ÎN INDUSTRIE ȘI ESTETICA INDUSTRIALĂ 12

PUNCTE DE CONTACT. ARTA ȘI TEHNICA... 35

CONCEPTE PE BAZA 48

FRUMOSUL INDUSTRIAL 48

FUNCȚIE, STRUCTURA, FORMA ÎN ESTETICA INDUSTRIALA 63

STIL ȘI ORNAMENT 83

OBIECTUL ESTETICII INDUSTRIALE 110

ESTETICA INDUSTRIALA DISCIPLINA DE SINTEZA... 110

„ESTETICA INDUSTRIALA” ȘI ESTETICA „GENERALĂ”. 121

CU PRIVIRE LA DEFINIREA OBIECTULUI ESTETICII INDUSTRIALE („INDUSTRIAL DESIGN”) 132

FUNCȚIILE ESTETICII INDUSTRIALE 151

FUNCȚIA SOCIALA A ESTETICII INDUSTRIALE... 152

FUNCȚIA ECONOMICĂ A ESTETICII INDUSTRIALE... i6

ESTETICA INDUSTRIALA ȘI PSIHOLOGIA MUNCII j82

LOCUL ESTETICII INDUSTRIALE ÎN ANSAMBLUL MIJLOACELOR DE EDUCAȚIE ESTETICA 190

*

6 T. Vianu, *Estetica*, Edit. pentru literatură, București, 1968, p. 169

10 *Idem*, p. 213.

11 E t. S-o u r i au, *Passe, present, avenir du probleme de l'esthétique industrielle*, în *Esthétique industrielle*, P.U.F. 1962, p. 2.

11 *Idem*, p. 55.

14 T. V i-a nu, *Estetica*, Edit. pentru literatură, București, 1968, p. 78.

¹⁴ *Idem*, p. 29.

5 – Introducere în estetica industrială

29 *Idem*, p. 64.

38 Cu r t Siegel, *op. cit.*, p. 7.

37 *Idem*, p. 304.

39 *Idem*, p. 15.

45 *Ibitem*, p. 36.

46 Abraham Moles, *Cauza filosofică a crizei funcționalismului*, în „Design-industrie”, nr. 86, 1967.

5 i Herbert Read, *An. and Induși ry*, Faber and Faber, London, 1966, p. 58.

69 *Idem*, p. 143.

74 F. Reuleaux, *Ober den Maschinenbaustil*, Braunschweig, 1862, p. XII.

85 *Idem*.

96 Johannes Itten, *The art of color*, Ileinho. d publishing Corp., N.Y., 1961, p. 13.

99 Vezi Z. Salomon, L. Adler, C. Enache, *Culcarea în arhitectură*, Edit. tehnică, București, 1966, pp. 29 – 31.

1 Pierre Ducassc, *Ilisioire des lechuiques*, P.U.I., Paris, 1964, p. 131.

5 „Les letires françaises” nr. 1218, 1968, p. 11.

10 *Idem*, nr. 4, 1961.

29 *Idem*, p. 23.

30 *Idem*, pp. 37 – 39.

31 *Esthétique momirielle aux Etals-unis*, O.E.C.E., Paris, 1959, p. 37.

31 Michel K a R o n, *Je livre de l'aihitccture moderne*, Parir –,! 9V-i, p. 142.

1 Cf. „Esthétique industrielle”, nr. 67 – 68, 1964.

12 K. Marx, *Capitalul*, vol. I, Edit. politică, 1960, p. 72.

12 – Introducere în estetica industrială

15 „Japan Commerce aud Industry”, 1966, vol. 7, nr. I.

22 I. P i 1 d i te h and Douglas S e o 11, *The business of product design*, London, Business Publications Ltd., 1965, p. 103.

24 Menționăm printre alte lucrări ca: J. G o r ci o n Lippincott, *Desiții for business*, N.Y., 1952; R. Loewy, */ e laideur se verzi mal*, Gallimard, 1953; *Uestbétique industrielle dans les Etats-unis*, O.E.C.E.,

Paris 1959 ș.a., precum și faptul că, bunăoară, congresul din 1966 al designerilor englezi cu tema „Profit by design” a dezbătut mai ales probleme de prognoză a pieței. La acest congres, *Paul Reily*, directorul consiliului britanic de estetică industrială, remarcă faptul că „Subestimarea problemelor privind studiul pieței poate reduce la zero chiar **p** un designer remarcabil”.

24 Cf. *Psihologia industrială*, Edit. Academiei, 1967, **p.** 75.

²⁷ Friedmann et Naville, *Sociologie du travail*, P.U.F., Paris, vol. I, **p.** 41.

34 Cf. Mirosław K1 i v-ar în *Vesci vokrug* (trad. ruă). Moscova, 1964, pp. 153 – 174.

40 *Psihologia industrială*, Edit. Academiei, 1967, **p.** 245.

41 *l'esthétique industrielle aux Etats-Unis*, Paris, 1958, pp. 4 21

54

43 Cf. „Tehnice. skaia estetika”.